7

# La renaissance des métiers d'art au Canada français

*par Laurent et Suzanne Lamy*

Ministère des Affaires culturelles
Québec, 1967.

# La Renaissance des métiers d'art au Canada français

*Collection Art, Vie et Sciences au Canada français*

1. Panorama des Lettres canadiennes-françaises
   *par* GUY SYLVESTRE
2. Le Théâtre au Canada français
   *par* JEAN HAMELIN
3. La Peinture moderne au Canada français
   *par* GUY VIAU
4. La Vie musicale au Canada français
   *par* ANNETTE LASALLE-LEDUC
5. La Vie des sciences au Canada français
   *par* CYRIAS OUELLET
6. L'Essor des sciences sociales au Canada français
   *par* JEAN-CHARLES FALARDEAU
7. La Renaissance des métiers d'art au Canada français
   *par* SUZANNE et LAURENT LAMY
8. Vingt ans de Cinéma au Canada français
   *par* ROBERT DAUDELIN

# La Renaissance des métiers d'art au Canada français

*par*

Suzanne et Laurent LAMY

Ministère des Affaires culturelles
QUÉBEC
1967

La collection de brochures *Art, Vie et Sciences au Canada français* a été conçue comme un instrument de documentation et de travail destiné à être diffusé auprès d'un large public cultivé, tant au Canada qu'à l'étranger.

Chaque auteur, choisi pour sa compétence reconnue, a l'entière responsabilité de son texte.

Aucun des ouvrages de cette série n'entend être, toutefois, un catalogue, un palmarès ou une publication technique hautement spécialisée.

Mais leur ensemble constitue un témoignage de qualité de la vitalité culturelle du Canada français.

# *Avant-Propos*

L'histoire de notre artisanat, son épanouissement comme sa décadence, restent inséparables de l'histoire du Canada français. Pénétrer l'esprit des artisans d'autrefois, suivre l'évolution de nos arts populaires, renouer avec les forces vives de la tradition, telle est la voie à emprunter pour comprendre et apprécier à sa juste valeur, la renaissance des métiers d'art au Canada français.

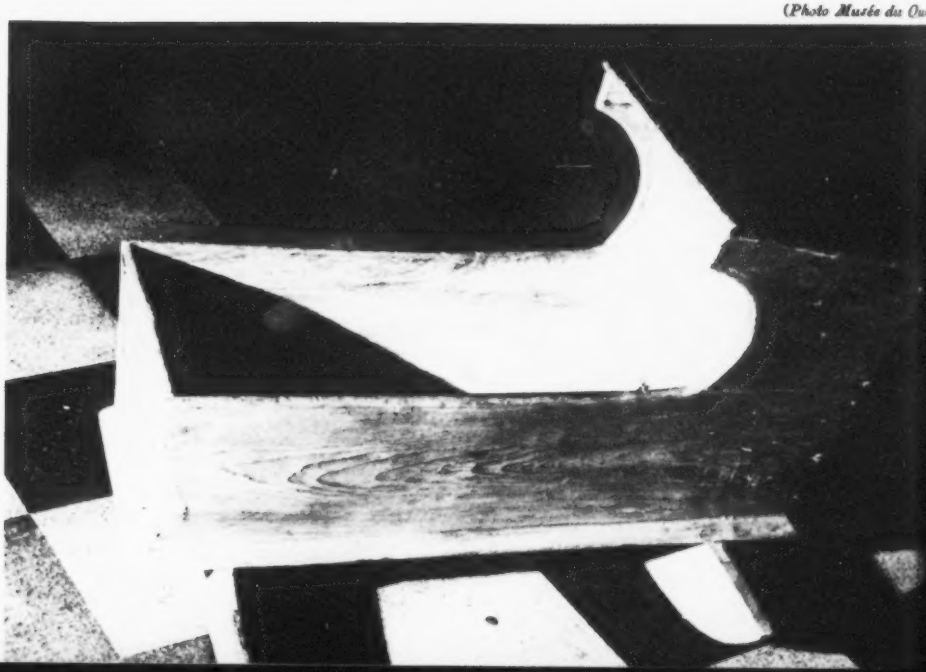
Le cheminement est riche d'intérêt, souvent réjouissant. Si notre peinture, notre poésie, notre théâtre ont eu des débuts difficiles, pénibles même, si les premières œuvres sont souvent inférieures à ce que nous souhaiterions, par contre, avec l'artisanat ancien, nous sommes comblés. Les artisans-créateurs d'aujourd'hui ne sont pas inférieurs à ce que furent leurs ancêtres. Ils assurent la relève. Après un rapide coup d'œil sur le passé, c'est de cet essor magnifique que traitera cette brochure.

# *Les artisans d'autrefois*

L'artisanat ancien a l'avantage de nous instruire sur la société canadienne-française tout entière, sur ses besoins, ses valeurs, son mode de vie. Les artisans d'autrefois ne se prenaient pas pour des artistes. Ils produisaient simplement des objets d'usage courant, de première nécessité. Expression du peuple, utilisée par le peuple, cet artisanat est de la même trempe que les paysans qui l'employaient. Entre celui qui passe la commande et celui qui exécute ou façonne, il n'y a pas de coupure.

Berceau en pin (XIX[e] siècle)
(Collection Paul Gouin)

(*Photo Musée du Ou*



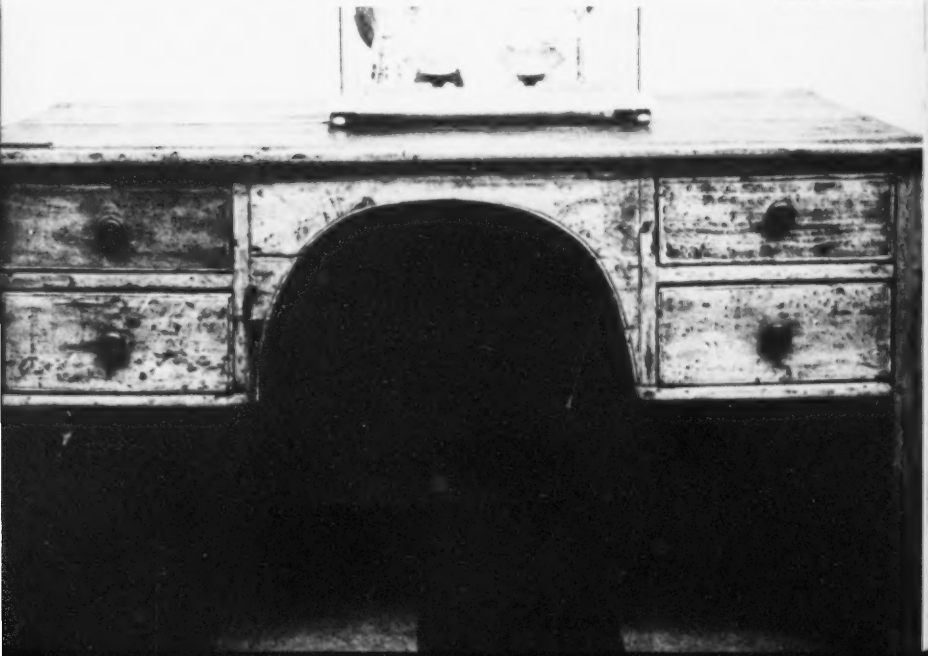
Vigueur et solidité sont les qualités des gens de l'époque et de cet artisanat. Ce qui ne va pas sans un curieux mélange de dureté et de raffinement.

Aucune préoccupation artistique consciente chez ces artisans. Un instinct sûr les guide. Tout naturellement, ils parviennent à l'architecture équilibrée des meubles, à la plénitude formelle des outils, à la simplicité harmonieuse des tapis crochetés et des courtepointes. Les pièces identiques sont très rares et les variantes infinies. Ce qui est une preuve de l'aisance créatrice de ces artisans. Avec une constante fraîcheur de sentiment, une fantaisie toute naïve, ils se renouvellent à l'intérieur d'une tradition bien vivante. L'absence ou la rareté des échanges avec l'extérieur favorise la variété des solutions, l'exploitation des possibilités et force les artisans à « se débrouiller ».

L'extrême diversité des détails fait le charme des objets et leur donne du prix. Le renouvellement n'est jamais assez poussé pour que la qualité intrinsèque de l'œuvre soit attaquée. Jamais l'œuvre ne cesse d'être fonctionnelle.

Secrétaire en pin provenant de la région de Lotbinière (vers 1900)

(*Musée du Québec*)



(*Photo Musée du*

Habitation Migneault, village Jacques-de-Chambly.

Aussi, cet artisanat possède-t-il une unité qui est le reflet d'une même façon de penser, de vivre, de sentir. Les meubles sont massifs, robustes, bien assurés sur leurs bases. Les coqs de village fiers et ventrus. L'argenterie domestique, lourde, généreuse de formes. Les courtepointes révèlent un sens inné de la couleur. Dans presque tous ces objets, même les plus humbles, comme les jouets, ravissants d'ingéniosité, émouvants d'ingénuité, on sent le travail exécuté dans une radieuse inconscience.

Pendant plusieurs générations, ces arts populaires vont se perpétuer sans changements fondamentaux. Directement issus de la société, absorbés par elle, leur évolution suit de très près celle de la société canadienne-française dans son ensemble.

# *La dégénérescence*

Par la Conquête et les dures conséquences qu'elle implique, le Canada français se trouve profondément perturbé. Il tend à se replier sur lui-même. L'artisanat survit pendant les années qui suivent la Conquête. Puis il accuse des signes de fatigue et perd de son énergie. Sans doute souffre-t-il de la suppression des relations enrichissantes avec la France et se ressent-il de la situation faite aux Canadiens français. La révolution industrielle du XIX^e^ siècle qui pénètre au pays par les Canadiens anglais transforme les conditions sociales qui avaient été favorables à l'épanouissement des arts populaires. Le règne de la machine commence et une masse de paysans se trouve transplantée en ville. Sur le Canada français comme ailleurs, déferle alors la production en série d'objets utilitaires. Tel qu'il a été pratiqué dans le passé, l'artisanat n'a plus sa raison d'être. L'organisation artisanale n'est pas de taille à lutter contre l'industrie. Une étape a été franchie.

Les consommateurs, avides de produits manufacturés, perdent le contact avec l'artisanat du passé et ne l'apprécient plus. C'est l'époque noire, celle où par incurie, par méconnaissance des vraies valeurs, la majeure partie de cet avoir irremplaçable est détruit par des incendies, abîmé par négligence ou ignorance. De très belles pièces font l'objet de la convoitise d'Américains avertis et disparaissent dans leurs musées et collections.

Par attachement aux traditions, par habitude, survit un artisanat sclérosé qui n'est le plus souvent que systématiques répétitions. Seul le but lucratif demeure. On ne vise plus qu'à

satisfaire les préjugés de ceux pour qui le travail fait main est un gage de valeur artistique. L'habileté manuelle ne suffit pas à assurer la moindre qualité esthétique à des ouvrages où la création n'a aucune part. La confusion la plus totale s'établit et le mot artisanat perd de son sens. Il devient synonyme de production dégradée. Il se charge de malentendus, de relents d'archaïsmes.

Il arrive cependant que quelques artisans isolés ne tombent pas dans le mercantilisme ou l'exploitation du folklore. Encore aujourd'hui, on rencontre de ces artisans qui s'expriment avec un goût inné et une simplicité touchante.

# *Le renouveau*

Le renouveau spectaculaire — et il n'est pas exagéré de le qualifier de spectaculaire — se produit vers 1950, grâce à la découverte de l'artisanat d'autrefois, grâce à des initiatives privées et à la participation des organismes officiels. Surtout grâce au climat artistique qui a évolué rapidement de 1940 à 1950 et qui permet aux dons créateurs des Canadiens français de s'épanouir.

## LE PREMIER ÉVEIL

Les premiers à prendre conscience de l'existence et des possibilités de l'artisanat québécois, sont des Canadiens anglais. Comme M. Eric MacLean a été le premier récemment à vouloir conserver et rénover les édifices du Vieux-Montréal et à canaliser les énergies dans ce sens, ce sont des Canadiens anglais qui ont vu dans l'artisanat du Québec, une réalité à découvrir, une entité à sauver.

Vers 1900, de respectables Anglaises, membres de la « Women's Art Society » se rendent compte au cours d'un voyage dans le Bas-du-Fleuve que les arts domestiques sont en voie de disparition et que les produits des grands magasins envahissent villes et villages par l'entremise des catalogues.

Ce groupe de femmes se procure des fonds qui constituent le Lady Strathcona Found, forme La Guilde artisanale canadienne, (The Canadian Handicrafts Guild), ouvre une boutique pour assurer un débouché aux artisans, obtient en 1906 une charte du Dominion, établit ainsi ses buts : développer et faire revivre l'ar-

tisanat, amener le public à en apprécier la valeur, organiser un centre de documentation, réunir une collection permanente, monter des expositions, sauvegarder l'art indien et l'art esquimau. La Guilde artisanale canadienne organise de très nombreuses expositions dans la Province, jusqu'à 77, en cinq ans, de 1905 à 1910. Elle poursuit son œuvre par des expositions qu'elle organise ou auxquelles elle participe, dans ce dernier cas, au plan national et international.

En 1929, M. J.-L. Perron, ministre provincial de l'agriculture, est invité à ouvrir l'exposition annuelle de La Guilde. Il est impressionné par l'éventail des métiers d'art représentés. Dès ce moment-là, il joue un rôle déterminant dans l'appui que le gouvernement donne à l'artisanat.

L'élan est donné. On doit reconnaître que les Canadiens anglais ont éveillé l'intérêt des Québécois. Mais le renouveau des métiers d'art est dû aux Canadiens français, puisque c'est chez eux que vont se recruter la majeure partie des artisans, les chefs de file, les créateurs dynamiques.

Découverte des valeurs du passé et intérêt pour l'artisanat contemporain iront désormais de pair.

## LE PASSÉ RETROUVÉ

À partir de 1930, les arts populaires suscitent des initiatives précises et font naître de véritables passions. Des chercheurs

Bol en porcelaine de la région de Portneuf
(Collection J.-P. Lemieux)

*(Photo Musée du Québec)*

Pot à eau
de la Fabrique
du Cap-Rouge

sérieux deviennent des spécialistes. M. Gérard Morisset, Conservateur du Musée de la Province pendant douze ans, s'emploie avec un zèle inlassable, à recenser et répertorier les œuvres d'art ancien. En établissant l'Inventaire des Œuvres d'art, dont l'existence est officielle depuis 1937 mais auquel il a travaillé tout au long de sa carrière, il fait une œuvre de patience, d'une extrême utilité.

Aujourd'hui, les ouvrages de M. R.-Lionel Seguin, de M. Jean Palardy font autorité. Ils sont précieux pour ceux qui s'intéressent non seulement aux arts mais à l'histoire du peuple canadien-français. Par sa documentation minutieuse, sa présentation des plus soignée, le livre de M. Jean Palardy, *Les meubles anciens du Canada français* a définitivement fait sortir de la nuit l'ensemble du mobilier des anciens Canadiens.

La maison Chevalier à Québec, musée des arts traditionnels du Canada français des XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, devient un centre vivant de documentation indispensable à qui veut connaître l'architecture et les arts populaires du passé.

(*Photos Musée du Québec*)

Fauteuil d'enfant
(Collection
Paul Gouin)

## L'AMOUR DU PASSÉ ET L'ANTICOMANIE

Cet intérêt pour le passé, ressenti d'abord par un groupe restreint de personnes, ne tarde pas à s'étendre à un très large public. Les Canadiens français ont infiniment de satisfaction et de joie à

se retrouver dans un patrimoine qui leur appartient en propre. Les meubles restent les pièces les plus convoitées. On les acquiert pour leur harmonie, pour le charme de leur ancienneté et aussi parce qu'ils sont encore fonctionnels. Ainsi vivent-ils une deuxième existence, bourgeoise et paisible cette fois, sans commune mesure avec la vie rude qu'ils ont connue autrefois dans les fermes.

Ce goût pour l'artisanat ancien a son importance pour l'avenir des arts appliqués. Ce même public est prêt à encourager et soutenir les efforts des artisans-créateurs contemporains qui continuent d'œuvrer dans la bonne tradition.

Cet engouement pour les choses du passé ne va pas sans surenchère, ni snobisme. La qualité n'a pas toujours été égale dans le passé. Inévitablement, il y a eu de bonnes pièces et des pièces médiocres. Parfois le renouvellement des formes fait défaut, parfois le métier. Aujourd'hui, la mode a raison de tout. Tout ce qui est vétuste s'enlève à prix d'or. Quand on ne peut posséder un meuble ancien, on se contente d'une copie. Bonnes ou mauvaises, les copies sont toujours des copies. Elles ne sont acceptables qu'au théâtre ! L'âge n'ajoute pas de qualités à un objet qui en était dépourvu à l'origine. Cette complaisance exagérée pour l'ancien et cet assentiment donné à la répétition ont trouvé leur nom : l'anticomanie.

## LES ORGANISMES OFFICIELS

Par des initiatives très variées, les gouvernements ont montré qu'ils s'intéressaient à la cause de l'artisanat. Des initiatives isolées ont eu aussi une influence sur le public : conférences données en 1932 et 1933 par M. Paul Gouin à la Palestre Nationale, expositions dont les plus importantes sont celles de l'île Sainte-Hélène en 1939 et 1940 en collaboration avec La Guilde artisanale canadienne à l'occasion du tri-centenaire de Montréal, celle de l'Université de Montréal en 1941, l'exposition d'art religieux en 1941 à l'École du Meuble, sans compter celles qui ont été organisées dans plusieurs villes de la Province au cours des années

suivantes. L'ouverture d'Écoles de métiers dans le Québec et surtout la création de l'Office d'artisanat et de la petite industrie en 1945 furent des réalisations importantes. Cet office avait pour objectif de faire connaître l'artisanat du Québec, d'éduquer le public, d'aider l'artisan à progresser et à vivre de son métier. Pour atteindre ces buts, un magasin est ouvert en 1950 : la Centrale d'artisanat qui achète les travaux des artisans ou les garde en consignation, pour les vendre à Montréal. La Centrale organise aussi des expositions-ventes dans toute la Province.

Le bilan de l'Office et de la Centrale d'artisanat est difficile à établir. Certaines initiatives ont suscité de sévères critiques. En 1941, le Père Marie-Alain Couturier, animateur du renouveau d'art sacré en France, note à propos de sculptures et de tapis crochetés: « Sous prétexte d'artisanat rural et de clientèle touristique, on fait exécuter dans les campagnes, en bois sculpté ou en tapis crocheté, des scènes paysannes, des types rustiques, de prétentieux couchers de soleil, dessinés par des professeurs et de soi-disant « artistes », et qui achèvent de gâter ce qui restait de goût naturel, dans les fermes, chez les gens simples. »[1] Des ateliers-écoles, comme ceux de Saint-Jean-Port-Joli qui sont les plus connus, vivent d'un artisanat mal compris, où chacun a sa petite spécialité : l'un sculpte des têtes, l'autre des poissons en forme de coupe-papier, un troisième des canards sauvages. ... Néanmoins, on les donne en « exemples à retenir dans toutes les entreprises du genre ».[2]

M. Jean-Marie Gauvreau, dont le nom a été intimement lié au fonctionnement de l'*Office d'artisanat et de la Centrale d'artisanat* pendant une vingtaine d'années jusqu'en 1963-64, montre une optique plus juste quand il suggère qu'« on fasse appel à l'artiste dans le dessin des articles les plus utilitaires ».[3] À l'École du Meuble, dont il est directeur, il a le mérite d'avoir accueilli les conférences du Père Couturier et d'avoir permis que le tisserand bien connu Plasse-LeCaisne fasse profiter plusieurs artisans de son expérience.

---

[1] COUTURIER, Marie-Alain, O. P., *Art et liberté spirituelle*, p. 60.
[2] GAUVREAU, Jean-Marie, *L'Artisanat du Québec*, p. 25.
[3] GAUVREAU, Jean-Marie, *ibidem*, p. 33.

Pendant ce temps et jusqu'à aujourd'hui, l'attitude de l'État est toujours restée floue en matière d'artisanat. L'Office d'artisanat est devenu inopérant avant de disparaître, en partie remplacé par la Centrale. Quant à la Centrale elle-même, elle est, comme le remarquait M. Jean-Paul Deschênes, alors qu'il en était le président, « un élément secondaire quand on considère l'artisanat dans son ensemble. »[4]

L'État a certes donné des subventions. Mais il a éparpillé ses dons, en aidant indifféremment les journées d'études dirigées par M^me^ Françoise Gaudet-Smet à Claire-Vallée, les petites industries comme La Poterie du Saguenay et les Céramistes-paysans de la Beauce, la Coopérative des Arts domestiques, l'École des Arts domestiques qui dispense son enseignement dans les Cercles des fermières, etc. ... Tous ces octrois ont été donnés par différents ministères, sans politique cohérente. Les mauvais artisans sont encouragés au même titre que les bons. Au lieu d'éduquer les artisans et le public, on entretient la confusion dans les esprits. Aucun plan d'ensemble n'a été arrêté jusqu'ici. Le principal intérêt de ces initiatives est d'avoir permis aux techniques et à l'habitude du travail à la main de se conserver.

L'aide la plus efficace a été donnée aux artisans par le moyen des bourses et par les Concours artistiques. À partir de 1948, le Secrétariat de la Province établit un système rotatif de prix et la section des arts décoratifs figure dans les disciplines reconnues, au même titre que la peinture ou la sculpture. Le total des prix qui était de l'ordre de $2,000.00 en 1948 passe à $4,000.00 en 1950 et à $8,000.00 en 1962. Depuis 1966, le gouvernement ne donne plus de prix, mais il achète des œuvres sur la recommandation d'un comité.

## L'IMPORTANCE DES ARTISTES

Le climat artistique de la Province évolue vers 1940 au moment où Pellan revient d'un séjour de quatorze ans en

[4] Deschênes, Jean-Paul, *L'artisanat – un défi*, p. 14.

Europe. Selon l'expression de Borduas, Pellan n'est pas revenu «les mains vides».[5] Il fait pénétrer l'art moderne au Québec. De son côté le groupe de Borduas a préparé le terrain et s'oppose farouchement, de toutes ses forces, à l'Académisme. Borduas, pour sa part, ne s'intéresse guère aux arts appliqués, tandis que Pellan reste toujours plus près des techniques que des théories sur l'art. Les voies qu'ils empruntent tous deux sont différentes. Elles favorisent cependant une même prise de conscience et mènent à un déblaiement

Alfred Pellan

qui ne s'étendra pas toujours aux écoles et aux institutions, mais qui donnera aux artisans-créateurs un milieu propice aux essais et aux expériences, prêt à soutenir la renaissance des métiers d'art.

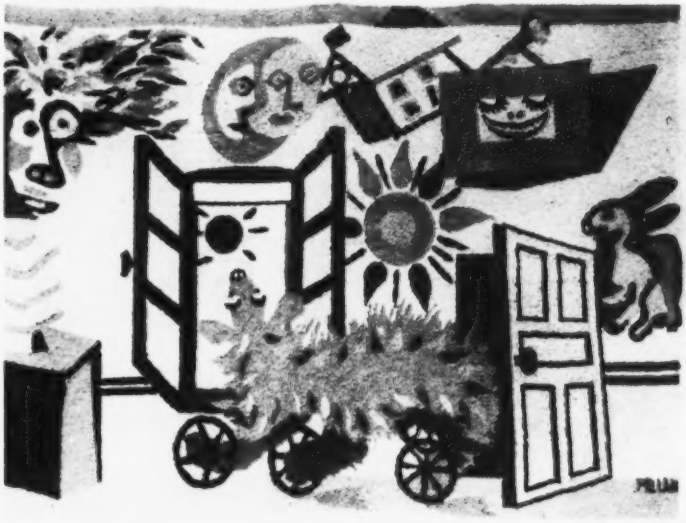
---

[5] BORDUAS, Paul-Émile, *Projections libérantes*, p. 17.

· Dans presque toutes les disciplines, céramique, tapisserie, bijoux, des artistes se révèlent capables de donner l'impulsion première, d'inciter aux recherches et de produire des ouvrages de haute perfection. En dix ans, ces artistes occupent la position de « phares », d'éclaireurs. Ils seront les véritables pionniers du renouveau des arts décoratifs. Ils se nomment Pellan, Mousseau, Charles Daudelin, Fernand Leduc, Gérard Tremblay, Gaétan Beaudin, Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron...

*Pellan*

Il est logique que l'artisan qui est en Pellan (né en 1906) cherche à employer dans différents domaines, les qualités décoratives de sa peinture et ce soin méticuleux qu'il a des matières. Durant sa carrière de peintre, Pellan ne cesse de mettre son art, où éclatent la couleur et la joie, au service de nombreuses acti-



(*Photo Musée de Québec*)

Tapis crocheté par Irène Auger d'après un carton de Pellan (1947)

vités. Dès 1926, il participe à Québec à un concours d'affiches et obtient un premier prix. En 1935, à Paris, un premier prix, beaucoup plus prestigieux celui-ci, lui est décerné, lors de la première grande exposition d'art mural. On ne peut donner ici l'éventail complet des travaux de Pellan. Encore faut-il rappeler qu'il a dessiné une affiche pour la firme Peugeot, le flacon de parfum *Carnet de Bal* pour la maison Révillon et que le couturier Schiaparelli lui doit une robe du soir peinte à la main.

Il crée des décors et costumes de théâtre, pour *Madeleine et Pierre* d'André Audet, au Monument National et, en 1946, pour la *Nuit des Rois* de Shakespeare, donnée par les Compagnons de Saint-Laurent.

Pellan rêve de larges compositions ; il peint des murales où il utilise une peinture fluorescente. Vient ensuite l'époque des murales de céramique, de mosaïque et de mosaïque-céramique. Dans ses vitraux de verre d'une riche coloration, Pellan montre qu'il possède l'instinct de la couleur. Dans son vitrail de la Place des Arts à Montréal, ses petites figures géométriques s'inscrivent dans des disques qui tirent leur dynamisme et leur élan de leur minutieuse et obsédante multiplication. Par leur imagerie empruntée à la totalité du cosmos et par l'agencement des coloris frais, les recherches et travaux de Pellan n'ont pas été sans laisser de traces ici.

*Mousseau*

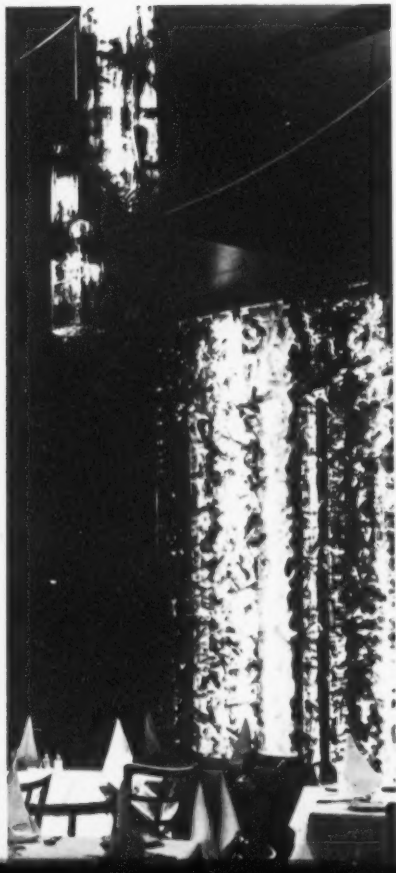
Parmi les disciples de Borduas, l'un d'eux se fait remarquer par la multiplicité de ses activités : Mousseau (né en 1927).

À quarante ans, Mousseau a touché à plus de quarante moyens d'expression. Artiste, artisan, Mousseau est les deux à la fois. Peintre, Mousseau l'est encore. Dans tout ce qu'il touche, il reste lui-même : le peintre qui s'exprime en termes de formes, de couleurs, de lumière. Dur, rude, direct, il attaque l'art avec

Jean-Paul Mousseau

force. Il est de bonne souche et œuvre dans la tradition, la nôtre, qui est de « se débrouiller avec les moyens du bord ». Artiste concret, il n'y a rien à son épreuve, quand il travaille le plastique, la terre cuite, le cuivre, la soie ...

En 1948, il peint des tissus pour des foulards et des tentures. Ensuite, il crée une série de bijoux en fer martelé et en fil de cuivre. Il peint des cartons pour tapis, pour tapisserie. En 1958 et 1959, il collabore avec le céramiste Claude Vermette. Il fait aussi du vitrail, de la sérigraphie pour les éditions ERTA, dessine des cartes de Noël, des affiches, des couvertures de livres, crée des masques, des marionnettes. Son premier décor de théâtre en 1955 pour l'*Échange* de Claudel au Théâtre du Nouveau-Monde est une réussite totale: un décor abstrait donnant l'atmosphère d'une plage de soleil et de verdure par un jeu de couleurs et de masses. En 1960 et 1961, il est un des principaux décorateurs du théâtre de l'Egrégore. Pour le *Pélican* de Strindberg et *Été et fumées* de Tennessee Williams, il imagine un jeu de panneaux de verre coloré où le matériau devient décor pur.



Lampes et murale
de Jean-Paul Mousseau —
Restaurant « Chez-son-père »
Montréal (1961)

À partir de 1957, il travaille sur les matières plastiques qui portent en elles-mêmes leur coloration. Ses lampes, ses sculptures en styrène polychrome, le mènent à sa murale

Mousseau surveillant le montage de ses murales dans la station Peel du métro de Montréal (1966)

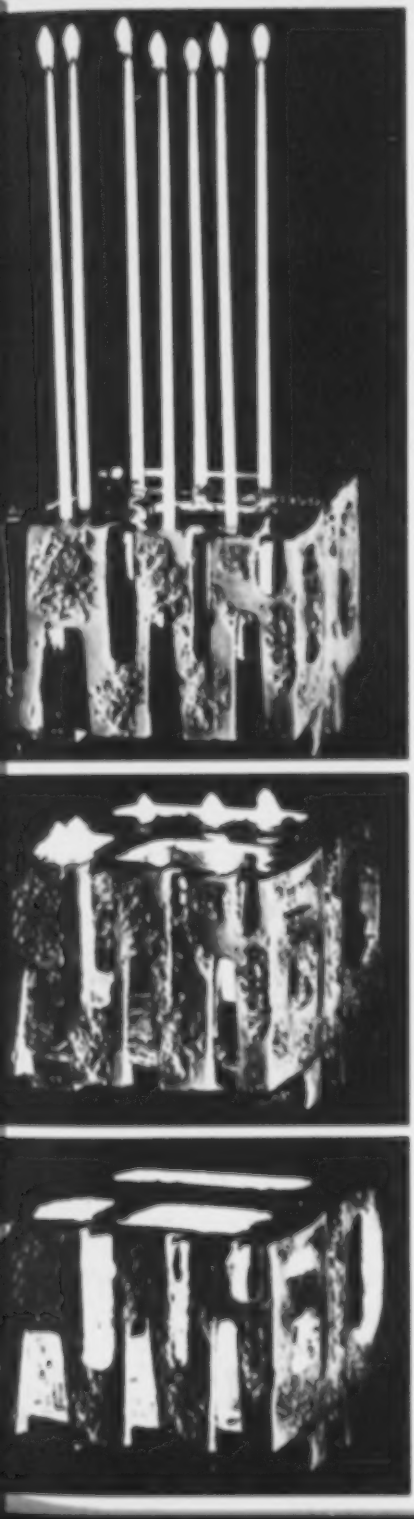
pour l'Hydro-Québec, étonnante par la somptuosité et le chatoiement des couleurs, par la nouveauté de la conception. Avec les plastiques armés, Mousseau n'utilise pas une technique existante. Il en invente une nouvelle, la maîtrise, en tire le maximum. D'autres procédés, d'autres préoccupations le sollicitent. Il expérimente l'aluchromie ou coloration sur aluminium qu'il emploie pour les portes d'ascenseur de l'Hôtel Château-Maisonneuve. Pour la station de métro Peel, il se sert de la briquette de série de Claude Vermette. À la Moussespacthèque, il est le premier à créer ici une « ambiance volumétrique » avec des moyens totalement neufs, en utilisant des projections tournantes de ses dessins sur diapositives. Ainsi Mousseau se trouve-t-il appelé sans cesse à de multiples et grands travaux qui changent la condition de

l'artiste. À l'usine, il travaille l'aluminium. Sur le chantier, il surveille, adapte ses plans. Il est heureux de le faire. Il n'est pas dépaysé. Il accepte pleinement l'ère industrielle et ses exigences. Il sait que c'est avec elle qu'il faut désormais compter, travailler, créer. Avec ce magicien de la matière, l'artisanat d'autrefois est devenu une aventure moderne, entièrement renouvelée.

*Daudelin*

Peu d'artistes sont aussi prêts que Charles Daudelin (né en 1920) à effectuer la jonction entre l'art et la vie quotidienne. Son imagination, sa fantaisie font que, tour à tour, Daudelin se fait peintre, sculpteur, architecte, illustrateur, joaillier, designer ... Décorateur de théâtre, costumier, Charles Daudelin l'a été de 1945 à 1948 pour la troupe des Compagnons de Saint-Laurent et pour quelques spectacles de la Compagnie du Masque. Tout ce qui tombe sous sa main, carton, polyfoam, tissu ficelle, ressort, ballon de baudruche, tout peut lui servir. Dans ce

Charles Daudelin



que la production industrielle met sur le marché, il est capable de découvrir des utilisations nouvelles et inattendues.

La meilleure occasion donnée à Daudelin pour mettre à profit son allégresse et ses dons d'inventeur, a été le théâtre de marionnettes. En novembre 1948, il donne à Montréal, au Théâtre des Compagnons de Saint-Laurent, le premier spectacle de marionnettes à gaines. Jusque-là, un nommé Wolfe avait été une des rares personnes à présenter des spectacles de marionnettes à fils, selon la tradition européenne. En collaboration avec sa femme, Charles Daudelin inaugure l'année suivante la tradition de ce genre de spectacles sur les terrains de jeux de Montréal. À eux deux seulement, Louise et Charles Daudelin sont, pendant quatre étés, auteurs des textes, « casteliers », créateurs de personnages ... Avec quelle souplesse, Daudelin joue de son ingéniosité et de sa facilité à ajuster et combiner pour que vivent ses créatures qui s'imposeront de fascinante façon aux enfants. Daudelin peut donc être considéré comme le pion-



*De l'apéritif au cognac*
chandelier de table
de Charles Daudelin (1966)
Collection de Stanley White (Ottawa)
*(Photo Karsh, Ottawa)*

nier du théâtre de marionnettes à Montréal. Une exposition comme celle qui a eu lieu en juin 1966 au Centre Synoptique montre combien ce genre de théâtre est devenu une activité artistique intense, alimentée par des créateurs originaux, comme Micheline Legendre.

Dans tous les ouvrages de Daudelin, gravures sur lino et bijoux, on reconnaît son goût du métier qui fait que d'humbles matériaux, il tire des objets étranges. Bijoux en terre cuite, en ébène et argent participent d'un instinct sûr, de spéculations hardies. Peu d'œuvres communiquent un sentiment aussi fort de réussite que ses objets du culte d'une somptueuse beauté qui l'ont mené vers une sculpture monumentale.

*Fernand Leduc*

Fernand Leduc

À Montréal, la première exposition de tapisserie qui produit un certain retentissement a lieu en 1958, à la Galerie Denyse Delrue. L'initiative en est due au peintre Fernand Leduc (né en 1916). En 1958, Leduc a rompu avec le groupe des Automatistes et il est l'un des peintres importants du mouvement plasticien. À l'époque, son géométrisme est jugé aride, difficile d'accès. Fernand Leduc cherche un moyen de rétablir le contact avec le public. À juste titre, il croit que la présence de la laine peut rendre son œuvre plus aimable et il fait réaliser en tapisserie plusieurs de ses cartons. Il confie cette tâche à Gaby Pinsonneault dont le travail manuel remarquable, sans jeu excessif de matière respecte la création du peintre.

Ainsi un jalon est-il posé pour atténuer la coupure qui existe entre la société et l'art moderne, jalon qui servira aussi l'art de la tapisserie.

*Gérard Tremblay*

L'un de nos dessinateurs les plus fins et de nos peintres les plus attachants, Gérard Tremblay (né en 1928), a redoré le blason plutôt terni du bijou de fantaisie ou bijou de parure.

Gérard Tremblay

Dès 1952, en travaillant le bois, le cuir, l'ébène, l'argent, il propose des créations audacieuses, aussi soignées que ses gouaches ou que ses toiles. Par ses formes neuves, ses assemblages délicats, il crée un style. Les textures lisses et serrées de l'ébène et de l'ivoire, les couleurs contrastées, les fils d'argent retenus dans le bois grâce à leur forme étudiée, les pierres enchâssées qui se déplacent selon les mouvements du cou ou de la main, sont autant d'éléments intéressants de ses bijoux-sculptures.

D'un naturel discret, un peu secret même, Gérard Tremblay a fortement contribué à donner au public une conception juste du bijou. Par là, il a jeté des idées nouvelles faites pour germer dans l'esprit des jeunes créateurs. Artisan remarquable, artiste subtil, il n'est pas de

Pendentif
de Gérard Tremblay
argent, ébène, agate.
(1958)

meilleure preuve de sa vitalité que les deux mille bijoux originaux qu'il a créés jusqu'ici et qui ont été achetés par des Canadiennes, des Américaines, des Européennes.

## L'APPORT ÉTRANGER

Après 1760, le Canada français, coupé de son foyer nourricier naturel, est resté isolé et a souffert du manque d'échanges avec l'extérieur. Il faut que la guerre de 1939-45 retienne en Amérique un groupe de Français pour qu'une présence étrangère enrichissante pénètre à nouveau au pays. Fernand Léger, André Breton, le Père Couturier séjournent au Québec. Un milieu ouvert profite de leur présence pour agrandir ses horizons, sortir de sa lénifiante quiétude.

La guerre finie, de nombreux européens émigrent au Canada, pour des raisons politiques ou attirés par une vie plus facile. Une partie d'entr'eux s'installe au Québec et, parmi eux, des artistes, des artisans.

Tous les Canadiens français ne voient pas encore les nouveaux venus d'un bon œil. Le vieux réflexe de refus, la crainte d'être supplanté par eux, jouent encore de temps en temps. Dans l'ensemble, la société canadienne-française les accueille généreusement. Venus de divers pays, apportant avec eux des coutumes et des manières de vivre et de penser différentes, ils fécondent le milieu des artisans-créateurs de leur tempérament et de leur sensibilité propres. Ils constituent un élément de variété qui n'est pas négligeable. Pour les Canadiens français, c'est un signe de maturité que de les accepter, de pouvoir bénéficier de leurs talents, de leurs apports techniques.

Aujourd'hui, dans toutes les branches des métiers d'art, on trouve des créateurs venus de tous les coins d'Europe. S. A. Zielinski (tisserand) et Maya Lightbody (céramiste) sont venus de Pologne, Jordi Bonet (céramiste) d'Espagne, Hans Gehrig, Walter Schluep, Philippe Vauthier (joailliers) de Suisse, Kirsti

Fernberg (tisserand) de Finlande, Helena Barynina (licier) de Suède, Riedl-Ursin (tisserand et licier) d'Autriche, Bernard Chaudron (joaillier) et Louis Auclair (mosaïste) de France, Lætitia Iliu (licier) et Joseph Iliu (mosaïste) de Roumanie ...

Tous apportent une note personnelle et, pleinement intégrés au milieu, épaulent ce large mouvement de renouveau des métiers d'art.

# *Les techniques*

Qui dit arts appliqués, dit métier, techniques à connaître, à maîtriser. Des techniques oubliées, à demi-perdues ou anachroniques, parfois une absence totale de traditions et de maîtres, expliquent les difficultés des débuts de carrière chez les artisans-créateurs. En certains domaines, tout est à faire. Des dons réels, un travail opiniâtre, un engagement profond sont indispensables pour que d'artistes isolés, de modestes équipes, d'installations sommaires, naisse ce phénomène d'ensemble qu'est la renaissance des métiers.

## LE TISSAGE

Les conditions économiques suffisent à expliquer l'importance que le tissage eut au Canada français. Autrefois, chaque maison possédait son métier à tisser et chaque paysanne finissait la journée en tissant, comme aujourd'hui on la finit en regardant la télévision. Le tissage répondait à tous les besoins de la famille. Draps, couvre-pieds, dessus de lit, jupons de lin, jupes de laine, tapis, tout est tissé, cousu, assemblé à la maison. Du lin cultivé par les hommes au linge de maison tissé pendant l'hiver et aux jupons portés par les femmes, toutes les étapes de production et de consommation s'inscrivent à l'intérieur du cercle familial. Dans ce régime d'économie fermée, le tissage tient un rôle de première importance.

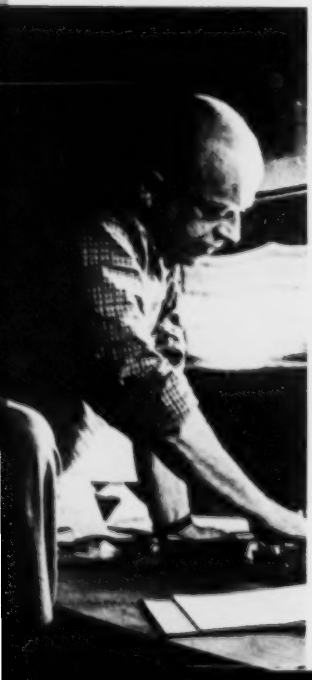
Cette coutume est si solidement ancrée dans la vie quotidienne des Canadiens français qu'elle est la forme d'artisanat

qui s'est le mieux maintenue jusqu'à nous. Les tisserands sont encore très nombreux dans toute la Province.

Ces artisans, que nous offrent-ils aujourd'hui ? En général, la qualité technique de leur travail est honnête. Sur le plan esthétique, le tissage n'est jamais tombé dans le faux-luxe ou les égarements des émaux sur cuivre. Moins spectaculaire, il s'accommode de modération. Les résultats sont en général modestes.

Dans les régions de la Province où cette forme d'artisanat anonyme est encore en faveur, vallée du Richelieu, région de Charlevoix, région de la Malbaie par exemple, on trouve du linge de table sobre, d'une allure rustique qui renoue avec l'humilité et la simplicité de la vieille tradition.

La technique de la catalogne qui nous est venue des Charentes où elle est encore quelque peu employée sous le nom de tissage à la lirette, a survécu jusqu'à nous. Quand la catalogne est fabriquée selon les normes d'autrefois en utilisant des retailles, elle est « périmée sur le plan économique, douteuse du côté esthétique et techniquement d'une qualité inférieure ».[6] Elle ne se justifie que lorsque les artisans renforcent la trame et choisissent des fils de chaîne résistants.



Stan Zielinski

Stan Zielinski (né en 1907 et résidant au Canada depuis 1937), auteur d'ouvrages spécialisés sur le tissage, dirige, à Fulford, un atelier-école. Il connaît parfaitement toutes les possibilités du métier et a sûrement un savoir à communiquer dans son domaine. Son travail est d'une grande finesse et d'une égale perfection. Peut-être est-il un peu trop discret et risque-t-il de passer inaperçu.

Par ailleurs, le tissage a suscité de marquantes innovations. C'est en

6. ZIELINSKI, S. A., *La catalogne*, traduit de *Master Weaver*, p. 9.

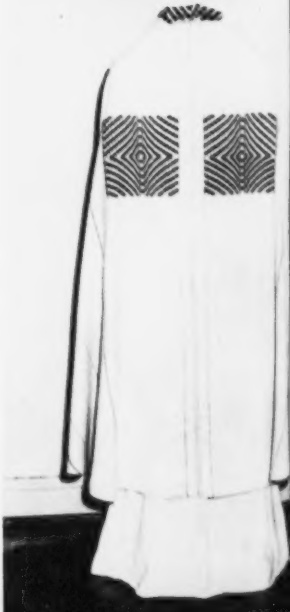
rupture de ban avec la tradition que Véronique Arseneau (née en 1906) a abordé ce travail il y a une vingtaine d'années. Elle a ouvert une voie en diversifiant les techniques et en les faisant servir à d'autres fins que le linge de table. Sans recherche faussement décorative, elle a tissé des écharpes, des châles, des cravates où la matière est exploitée pour elle-même.

Lucien Desmarais (né en 1926) a travaillé aussi au renouvellement de ce métier d'art en utilisant des fibres synthétiques et naturelles. Il les combine et apporte une certaine diversité malgré la technique assez simple de la catalogne.

Edith Martin (née en 1918) a suffisamment de talent naturel, pour que sans aucun enseignement, elle en soit venue à créer des tissus d'une grande richesse de matière. Edith Martin a simplement appris le métier de son entourage. Son goût sûr, cette intuition qui lui fait aimer la sobriété, accepter ses limites avec une sagesse admirable, sa sérénité et son entrain font qu'en face d'elle et de ses travaux, on a l'impression que tout un passé nous est rendu, de la façon la plus délicieuse. Chez elle, aucune fixation sur l'artisanat ancien. Ce qu'elle a hérité directement du passé, ce sont des qualités qui lui permettent de travailler selon les besoins du présent et de préparer l'avenir. Ce que doivent être des chasubles adaptées à la nouvelle liturgie, elle l'a très bien senti: ses vêtements ont bien le caractère noble et vrai qui leur est nécessaire.

Les tissus de Véronique Arseneau, de Lucien Desmarais, d'Edith Martin ont été souvent utilisés par les couturiers canadiens: Raoul-Jean Fouré, Marie-Paule, France Davies, Jacques de Montjoye, Marielle Fleury. Le tissage n'a plus de retard sur l'actualité. Il en devient partie intégrante quand il est un élément de la mode.





Chasuble d'Edith Martin
en soie naturelle, laine mohair
et laine de la filature de l'Isle-Verte.
avec motifs de frappé
utilisés autrefois pour des couvre-lits.
(1966)

Michel Robichaud et Marielle Fleury ont choisi des tissus de Lucien Desmarais et d'Edith Martin pour les collections qu'ils ont présentées en Europe en 1966.

## LA TAPISSERIE

Aussi populaire que le tissage chez les Canadiens français, le tapis crocheté en tant qu'art naïf a dégénéré. Aujourd'hui, le tapis crocheté ne donne plus lieu qu'à de navrantes répétitions de paysages de neige, de cabanes à sucre et autres sujets faussement folkloriques. Aucune invention, même dans le plus infime détail. Une gérante de magasin de la Coopérative des Arts domestiques de Québec se plaignait récemment à une fermière que ses tapis représentaient toujours sa ferme. La fermière lui répond que la ferme ne change pas, donc qu'elle ne peut en donner une autre représentation. À quoi la gérante de rétorquer spontanément: « Sur votre corde, le linge au moins change chaque semaine. Profitez-en pour le changer aussi sur votre tapis! »

Ce manque d'invention est typique. Il a envahi une bonne partie de notre artisanat et en particulier les tapis crochetés.

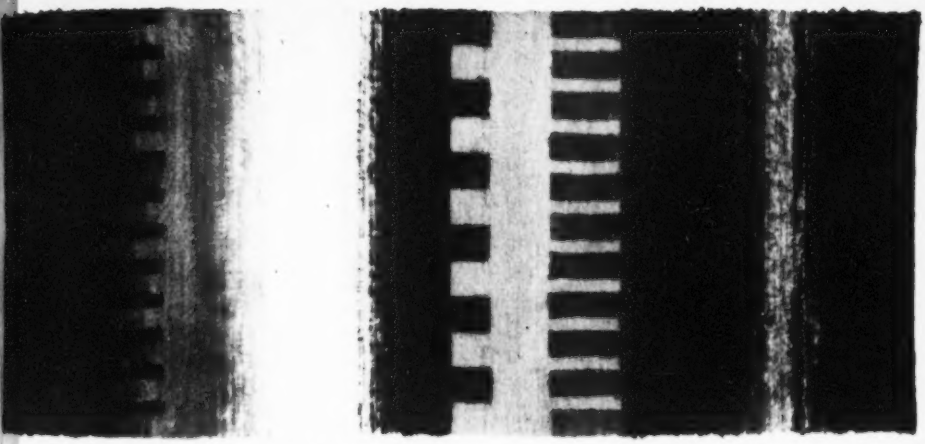
Néanmoins, la tapisserie connaît aujourd'hui une extraordinaire popularité. Le renouveau s'est effectué par l'intermédiaire des peintres et par celui d'artistes qui d'emblée créent sans suivre point à point un carton.

Les peintres ont été le ferment nécessaire au renouveau de la tapisserie au Québec. Ils savaient que la tapisserie pouvait être l'un des meilleurs compléments de l'architecture moderne, que les murs des maisons et des édifices avaient besoin de matières colorées et chaleureuses. D'autre part, des artisans étaient prêts à se mettre à la disposition des peintres pour traduire leurs cartons. Quant au public, il a gardé intact le goût des ouvrages exécutés à la main et il fait bon accueil à tout ce qui lui est présenté sous forme de tapisserie, panneau mural, bannière, tapis ...

Gaby Pinsonneault exécutant une tapisserie
d'après un carton de Fernand Leduc

Dès 1941, au lendemain de son retour d'Europe, Pellan fait exécuter un tapis crocheté *Le Jongleur*. En 1948, un tapis pour chambre d'enfant qu'on peut voir au Musée du Québec. Gaby Pinsonneault et Mariette Rousseau-Vermette collaborent avec les peintres plasticiens Leduc, Belzile, Molinari, Goguen. Cette façon de procéder a donné d'excellents résultats. Elle a permis d'accéder tout de suite à une bonne qualité esthétique. On ne « pense » pas encore tapisserie. On « traduit » en tapisserie. Par cette collaboration, l'écueil de la création a été contourné. Les artisans qui n'étaient pas habitués à créer se sont familiarisés avec le procédé et ont abordé le problème de la création avec prudence. Ils ont échappé à la copie servile du carton, quand ils se sont sentis capables de voler de leurs propres ailes. Gaby Pinsonneault fait ses propres expériences avec des tapis de fourrure canadienne en 1961. Elle choisit une fourrure luxueuse, à longs poils, le renard,

Mariette
Rousseau-Vermette



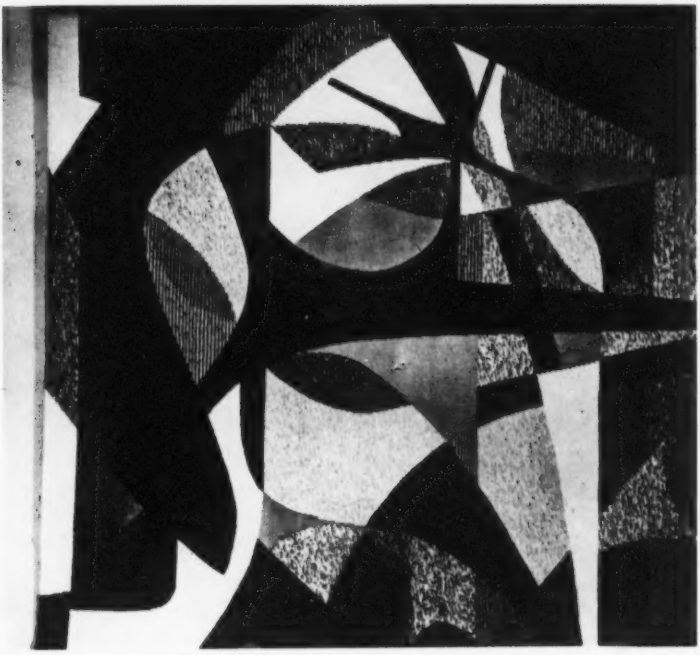
Tapisserie de Mariette Rousseau-Vermette

qu'elle met en valeur par quelques taches de couleurs, en laine verte ou orangée.

Quant à Mariette Rousseau-Vermette (née en 1926), elle atteint rapidement une pleine maîtrise de ses moyens. Qu'elle crée des dégradés par des infinités de tons ou qu'elle construise sa tapisserie tissée autour de dessins géométriques, avec une définition claire des plans colorés, elle livre toujours des œuvres équilibrées, raffinées.

Certaines de ses tapisseries paraissent dictées par la nature ; les teintes rappellent bien les couleurs du miel, des herbes séchées, des couchers de soleil et des jeux de lumière dans la forêt. Mais rien n'est donné directement, tel quel. La nature n'est qu'une source lointaine d'inspiration. Du travail accompli en collaboration étroite avec les peintres, Mariette Rousseau-Vermette a pris l'habitude de doser les couleurs, d'établir des zones d'ombres et de clartés. Précise dans les effets créés par sa géométrie assouplie, elle donne une forte résonance à ses couleurs et à sa matière. Ses laines brossées, peignées et à demi arrachées se chargent d'une sensualité que seule une tapisserie aussi grave et aussi modulée est en mesure d'exprimer.

À Québec, le renouveau de la tapisserie se produit en renouant avec les techniques françaises d'Aubusson ou des Gobelins telles que Jean Lurçat et ses émules les ont rajeunies. Jean Bastien va apprendre la technique des Gobelins en 1949 et devient



Tapisserie de Jeanne-d'Arc Corriveau : *L'oiseau.*

professeur à son retour à Québec. Son élève, Jeanne-d'Arc Corriveau (née en 1931) prend la relève avec enthousiasme, devient professeur à son tour à l'atelier de tapisseries de l'École des Beaux-Arts de Québec. En utilisant toujours la technique des Gobelins, elle traduit d'abord des cartons de Pellan, comme *Allégories* en 1955, puis des cartons de Drouin, Roy, Lacroix, Gagnon. Elle en vient à créer ses propres cartons et travaille dans la filiation de Mathieu Matégot, de Michel Tourlière, avec de larges mouvements qui rythment et scandent la tapisserie. Thérèse Lafrance exécute des œuvres de haute lice. Roger Caron, ancien élève de Lurçat utilise la technique d'Aubusson. Robert LaPalme (né en 1908) fait exécuter à la manufacture d'Aubusson quelques pièces grouillantes de lutins et de gnomes. Ces techniques traditionnelles ont leurs avantages. La tapisserie obtenue par ces procédés est ferme, dense, subtile par la variété des tons et demi-tons. Mais l'exécution est longue, le « recopiage » point à point du carton indispensable et par conséquent, le prix de revient très élevé.

Micheline Beauchemin (née en 1930) est venue au métier par des voies plus directes. Spontanément, elle a délaissé le vitrail qui lui a pourtant valu un premier prix à l'École des Beaux-Arts de Paris, quand elle découvre les paysannes grecques brodant avec des coloris éclatants. La tapisserie est devenue « son » moyen d'expression. Pour Micheline Beauchemin, le succès est immédiat. Elle a compris ce qu'il y a de spécifique dans cet art. Tournant résolument le dos aux techniques françaises, elle assouplit et reprend une technique plus simple qui lui convient, celle du tapis crocheté.

Micheline Beauchemin

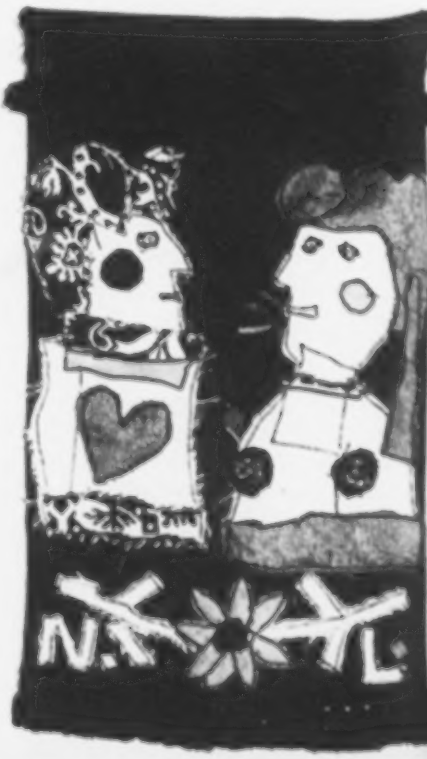
Ceux qui croient que l'art a besoin d'être soutenu par des techniques traditionnelles sont désorientés par la liberté que Micheline Beauchemin prend avec le procédé. Autant que la laine, elle utilise la soie, le coton. Elle les moutonne, les ébouriffe, les bouchonne. Elle découvre les richesses de l'acétate, de l'acrylite. Des matériaux courants comme le plastique, le papier d'aluminium, les coquillages, se changent dans ses mains en tableaux surprenants. Curieuse du monde actuel, capable d'en saisir les multiples aspects, attirée par la magie de la métamorphose, elle aime emprunter à la nature et au bazar pour mieux transposer. Avec les laines vives, elle se fait irradiante. Avec les laines mohair de teintes pastel, elle se révèle intimiste. Comme chez les Impressionnistes ou chez les Nabis, ce ne sont plus alors que sensations colorées, frondaisons, délectations tendres. Sa prédilection pour le rose et les reflets brillants, qui pourrait facilement aboutir à des ouvrages criards, se mue chez elle en signe d'éblouissante jeunesse. Merveille de l'art que de changer le commun, l'ordinaire, en joie. Il ne faut pas s'y tromper. Cette jeune femme a l'étoffe d'un créateur. Elle cher-

che, elle ose, elle entreprend. Ouvrir des voies, être un défricheur, tel est son destin. Hier les tapisseries. Aujourd'hui, un immense rideau de scène et le scintillant rideau en matière plastique du Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts de Montréal.

Canadien français vivant aux États-Unis, exposant régulièrement à Montréal, Norman Laliberté (né en 1925) peut s'inscrire dans la grande famille des artisans-créateurs du Québec. Il y occupe une place à part, ayant choisi de s'exprimer par des tapisseries réalisées par appliqués de tissus qu'il appelle des bannières. En fait, seules ses bannières, images flamboyantes et pétulantes ont sauvé de la médiocrité le pavillon de l'Église à l'Exposition de New-York en 1965. Des rouges, des mauves, des violets, des vers jaunis sont choisis pour eux-mêmes, par instinct, dans une absence totale de rapports avec le réel. De même les formes osées, les détails fantaisistes sont bien l'expression d'un tempérament d'artiste, dans toute la force et l'audace de la jeunesse.

Grâce à ces pionniers, l'art de la tapisserie s'épanouit aujourd'hui dans la diversité. Une exposition comme celle qui a eu lieu en février 1966 à la Boutique Soleil dans le Vieux-Montréal donne une idée de la variété des procédés employés et du nombre sans cesse grandissant d'artisans séduits par cette technique. Pour eux, la tapisserie s'impose comme un authentique moyen d'expression. Fernand Daudelin, qui a travaillé avec Micheline Beauchemin, crée des paysages

Bannière de Norman Laliberté (1964)



abstraits. Denise Beaudin tisse des bannières, ravissantes de formes et de couleurs. Helena Barynina retrouve par sa délicatesse, une subtilité presque orientale. Riedl-Ursin obtient des atmosphères colorées remplies de soleil et de lumière. Jone Baker aime les textures veloutées et les teintes fragiles qui se fondent les unes dans les autres. Pauline L'Abbé-Jones, Nathalie Pervoushine-Labrecque, Marie Dionne, Johanna Korwin, Françoise Bujold, Anne Paré, Tib Beament, Lætitia Iliu, Marc Nadeau sont autant d'artisans qui apportent leur contribution à ce grand art.

## LA CÉRAMIQUE ET LA POTERIE

Au début du siècle, la tradition de la poterie avec les pots et jarres ventrus, la vaisselle joliment décorée, a totalement disparu et n'est parvenue jusqu'à nous que l'infime partie de ce qui fut une très belle production. Les rares petites industries de poterie ou de céramique qui existent au Québec ne produisent que de la vaisselle courante, sans intérêt. Aussi faut-il voir dans la création d'une section de céramique à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1935, un facteur important du renouvellement des arts du feu. À partir de 1945, cette section relève de l'École du Meuble, tout en demeurant sous la direction du fondateur, Pierre-Aimé Normandeau (1906-1965). Diplômé de l'École supérieure de céramique de Sèvres, Pierre-Aimé Normandeau joue un rôle déterminant dans ce premier enseignement de la céramique donné au Québec. Il se donne entièrement à sa carrière d'enseignant, aux côtés de sa femme, elle-même diplômée de l'École nationale de Sèvres. Homme simple et discret, maîtrisant parfaitement la technique, il était en mesure d'initier et de faire progresser ses élèves. À quelques-uns, il sut aussi donner le goût de

Pierre-Aimé Normandeau

la culture. Esthète, il n'avait peut-être pas le tempérament pour jouer les défricheurs, alors qu'il se trouvait en terrain particulièrement vierge. Plusieurs de ses élèves deviendront à leur tour professeurs: Jean-Jacques Spénard, à l'École des Beaux-Arts de Québec, Louis Archambault, Cartier, Derome, Beaudin, Savoie...

Le sculpteur Louis Archambault (né en 1915) enseigne assez longtemps la céramique. Mais il est avant tout un créateur. S'il impressionne ses élèves, s'il leur donne l'exemple d'un artiste qui « voit grand », jamais il n'essaie de jouer au maître.

Peut-être, plus que dans l'école, est-ce dans le plaisir élémentaire de l'ouvrage exécuté avec ses mains qu'il faut voir la véritable source de la renaissance de la céramique. Le travail du potier répond directement à un besoin naturel d'expression et de manipulation. Voir le tourneur monter sa pièce, posséder sa matière, constitue pour celui qui regarde un miracle toujours renouvelé. Pour celui qui façonne la terre, avec la spontanéité nécessaire à un travail d'expression, il y a chaque fois, une satisfaction profonde, une joie simple et entière.

De tous les métiers d'art, la céramique est celui qui connaît les succès les plus vifs et qui attire le plus grand nombre d'artisans, mais pas toujours des gens de talent. En se renouvelant, cet art a pris des orientations distinctes, en rapport direct avec le tempérament de ceux qui les ont choisies. Cette diversité est la marque même d'un véritable épanouissement.

Dès le premier essor et jusqu'au perfectionnement actuel de la céramique, Gaétan Beaudin (né en 1924) s'est entièrement dévoué à la poterie de qualité. Pourtant à l'heure actuelle, en dehors des céramistes et de quelques admirateurs, Gaétan Beaudin est presque inconnu. Il est en tout cas, méconnu. Modeste, trop modeste, il ignore toute forme de publicité. Obtenir des renseignements sur lui tient du tour de force. Il est peut-être ici, celui qui a le plus médité sur les problèmes de la poterie, au niveau de la création, de la production, de la distribution. Son expérience n'est pas récente. Elle remonte à 1942 alors qu'il fournit en poterie une petite boutique ouverte par M. Paul Gouin « Le Beau Manoir ». Plus tard, il fonde une

Gaétan Beaudin

petite industrie d'objets utilitaires, « La Faïencerie d'Art ». Il est seul à travailler et l'aventure se solde par mille difficultés, mille misères. En 1946, une section de céramique est ouverte à l'École technique de Rimouski et il en devient le responsable. Mais les parents d'élèves ignorent tout de ce métier et préfèrent que leurs enfants deviennent menuisiers, soudeurs. Beaudin reste là sept ans, pour former très peu d'élèves. Du moins, pendant ce temps, il compose des modèles, des moules et il organise quelques expositions.

Quand il ouvre son atelier libre, à North Hatley, il est prêt à donner un enseignement solide, valable sur le plan technique et sur le plan artistique. À North Hatley, Beaudin fait la preuve qu'il a le don de l'enseignement. Il ne repète pas ce qu'on lui a

Vase de Gaétan Beaudin (1965)

appris. Il dit n'avoir rien retenu de l'enseignement reçu à l'École des Beaux-Arts. Il ne sait que ce qu'il tient de bonne source: de lui-même. De son expérience, de sa réflexion, de ses voyages, de ses qualités d'observateur. Ce qui a germé en lui, ce qu'il a ressenti, c'est là que résident et sa richesse intérieure et la totalité de ses connaissances. Aussi, rien de plus simple, de plus dépouillé, de plus pur que son art.

En lui, il y a du sage, de l'oriental. Sa maturité et sa quiétude lui assurent des affinités profondes avec les artisans japonais avec lesquels il est allé travailler pendant un an. En 1960, il fait venir un de ces 100,000 potiers japonais à North Hatley. Il organise des cours, construit un four à l'orientale adapté aux besoins de la poterie occidentale. Il veut créer une céramique propre au Québec, fabriquée avec la terre d'ici, teintée d'oxydes de la région, cuite selon un procédé qui colore la terre jusque dans la masse.

Si trop de céramistes par excès de prétention, se prennent pour des créateurs et n'arrivent qu'à de partielles réussites, ce n'est pas la faute de Beaudin ni de son enseignement. Il se montre exigeant pour lui et pour les autres. Ses pièces qu'il ne veut ni gratuites ni décoratives, se doivent d'être utilitaires. L'industrialisation de la poterie ne peut se faire que dans le respect intégral de l'expression de l'artiste. Il accepte mal qu'à cause des exigences de rentabilité, l'œuvre perde de ses qualités, de sa poésie. Sans doute a-t-il raison puisque la production en grande série ne devrait pas poser aujourd'hui de problèmes que la science ne puisse résoudre. Beaudin n'est pas un créateur pour esthètes. Durant l'hiver 1966, il étudie et crée un service de vaisselle très résistant, susceptible d'être fabriqué en série. Son art, il le veut social, à la portée de tous. Lui, est prêt à assumer le rôle du créateur. Mais ceux qui seraient prêts à assumer les rôles de financier et d'industriel ne se sont pas encore fait connaître. Beaudin a été longtemps mal employé. Il se doit de conserver son talent intact, car son travail et sa patience l'ont mené à des grès où il atteint un degré extrême d'harmonie.

Cette exigence de vérité, ce respect de la matière, cette maîtrise technique, on les retrouve chez ses meilleurs élèves. Chez

Louise Doucet (née en 1938) qui, en artisan consciencieux a un souci profond des formes pour toutes ses pièces, si modestes soient-elles. Elle se renouvelle, utilisant la technique Bizen qui, par des retombées de cendre au moment de la cuisson donne une glaçure incorporée à la matière.

L'Américain Dean Mullavey, Wanda Rozynska, Nicolas Brodbeck et sa femme Jacqueline, Zoma Long, Pierre-Paul Riou, de Rimouski, Pierre Legault, Jadwiga Ramza, Marc Dumas sont venus à North Hatley pour l'enseignement et aussi pour l'esprit dans lequel Beaudin travaille.

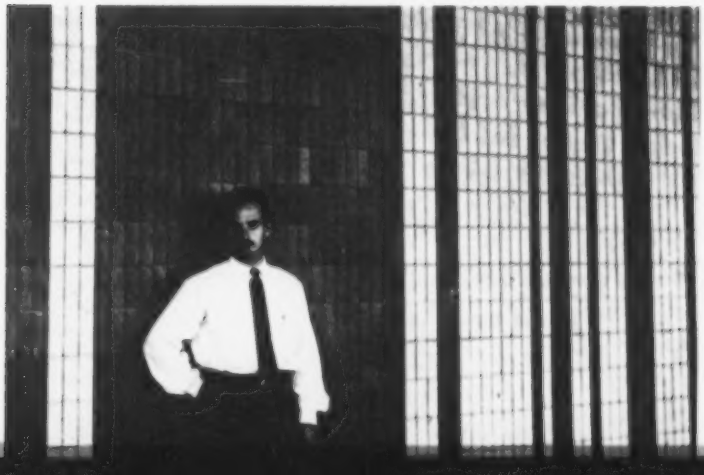
Dans l'évolution de l'art au Québec, dans les cheminements qui éveilleront un écho chez de nombreux artistes, il faut reconnaître l'importance de la carrière de Claude Vermette (né en 1930).

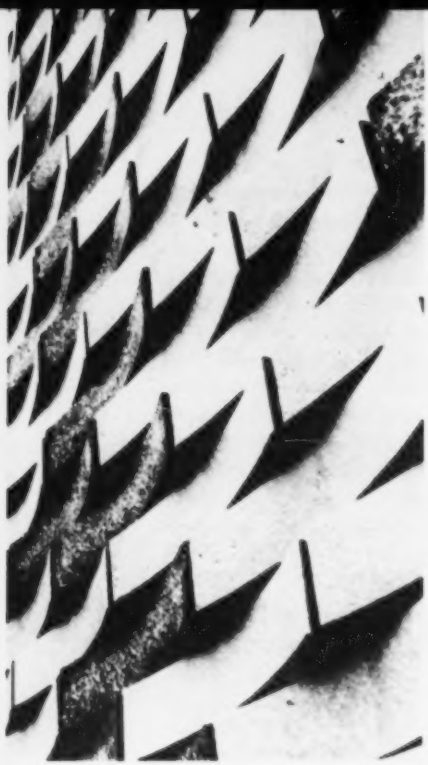
Les étapes en ont été marquantes, rapides.

L'enseignement du frère Jérôme au collège Notre-Dame et celui de Borduas, ont favorisé l'orientation de Claude Vermette. À seize ans, il est peintre. Pour peu de temps. Très vite, il fait ses propres expériences de céramiste. Comme tous les débutants, il façonne des bols, des cendriers, des assiettes. Il émaille des carrés de terre cuite. Un voyage en Italie lui montre ce que la céramique peut apporter à l'architecture. Déjà, il entrevoit des possibilités multiples.

Dès 1959, ses recherches prennent un nouveau tournant : il ne conçoit plus la céramique comme un simple revêtement chargé

Claude Vermette





Détail d'un mur de céramique en briquettes concaves de Claude Vermette

d'animer une surface. Il veut obtenir un revêtement mural qui devienne mur. Il ne joue plus avec des colorations et des textures sur un matériau. De nouvelles techniques industrielles lui sont nécessaires. Entreprenant, volontaire, réaliste, Claude Vermette saura les utiliser. Il met au point une terre de sa propre composition qui se présente sous la forme de briques plates ou concaves, de carrés de céramique, de modules indéfiniment combinables.

Un produit nouveau, né de recherches systématiques, adapté à sa fonction, fabriqué en grande série, est mis sur le marché. Sur le plan commercial, il rivalise avec le large éventail des matériaux courants où fleurit surtout la banalité. Son produit leur est supérieur par ses qualités esthétiques. Ses briques rectangulaires et incurvées s'intègrent dans des compositions qui produisent un effet d'ensemble par les modulations répétées.

L'adolescent qui se croyait peintre est passé par le stade de l'artisanat pour devenir industriel. Un des très rares industriels de la Province qui n'œuvre pas dans l'indifférence de l'aspect de son produit. Au contraire. Très conscient de ses possibilités et de ses limites, il n'a pas hésité à solliciter la collaboration d'un créateur comme Mousseau pour la coloration de ses matériaux.

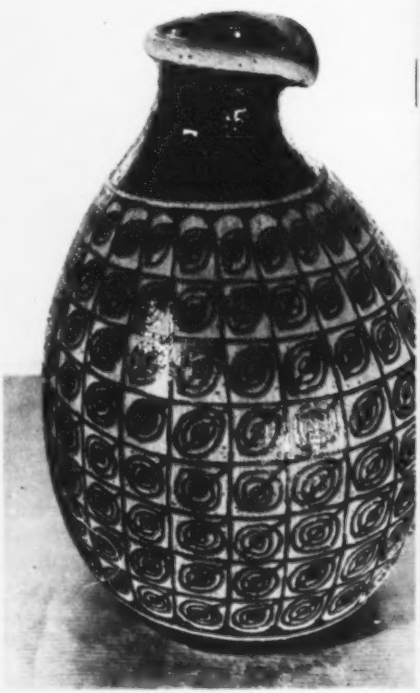
L'aventure prospère de Claude Vermette prend valeur d'exemple. Elle illustre le fait qu'aujourd'hui, l'art peut ne pas être exclusivement le fait d'un seul homme, mais un travail d'équipe entre créateurs, industriels de goût et techniciens.

Avec Claude Vermette, une forme d'art est devenue d'usage quotidien. Sa brique, bien souvent est le seul élément de couleur et de richesse de nombreux édifices publics: églises, écoles, palais de justice, banques ... Dans la collaboration féconde qui tend de plus en plus à s'établir dans la Province entre arts plastiques et industrie, Claude Vermette fait figure de pionnier.

Le premier contact avec la céramique, Jean Cartier (né en 1924) l'a eu par Adrien Villandré à Saint-Jean. Il passe l'hiver 1945-46, à apprendre le métier de lui, métier qu'il perfectionnera ensuite à l'École du Meuble puis, à Paris et en Suède.

Son œuvre reste inséparable de l'enseignement qu'il a donné à l'École du Meuble, puis à l'Institut des Arts appliqués et dans ses propres ateliers. Jean Cartier qui est un excellent tourneur a enseigné la céramique à des artistes qui ont trouvé leur propre voie comme Jordi Bonet ou Denise Beauchemin. D'autres de ses élèves sont devenus des artisans chevronnés: Normand Lavoie, Monic Coutu, Rosalie Namer, Rose Truchnovski, Pierre Gérin.

L'art de Cartier qui ne cherche pas à révolutionner quoi que ce soit, garde son mérite. Le décor et le coloris de ses pièces, les volumes justes, manifestent une délicate sensibilité. Les qualités de métier sont évidentes. Sa réputation, Cartier la doit à la pureté des formes, à la valeur artisanale de ses céramiques. Son récent séjour en Suède lui a permis de faire des expériences d'émail sur acier.



Vase noir et gris de Jean Cartier (1954)

À la fois potier, modeleur et céramiste, Jacques Garnier (né en 1934) dirige à partir de 1960 l'atelier de l'Argile Vivante, tout près de Belœil, d'où naît toute une production robuste, virile même, de bonne tradition paysanne. Les pots, les plats, les jarres, les urnes s'adressent autant à l'œil qu'au toucher. D'instinct, on passe les doigts sur les textures râpeuses, on suit de la main les formes généreuses. Peu de couleurs sur ces volumes pleins, mais des tons naturels et rompus.

Jacques et Pierre Garnier de l'équipe de l'Argile vivante

Une conception plus neuve, plus actuelle de son métier de potier incite Jacques Garnier à changer sa façon de procéder. Sans doute existera toujours l'artisan qu'il a été: celui qui travaille à des pièces uniques, seul ou en équipe restreinte. Jacques Garnier ne croit plus que cette façon de faire corresponde à ce qu'il est. Il sent près de lui la présence de la machine, faite pour remplacer l'homme, le décupler, le dépasser en vitesse d'exécution. D'autre part, Jacques Garnier se sait capable d'inventer des formes conçues pour devenir des modèles à reproduire en série. Il propose donc ses créations au Syndicat des Céramistes de la Beauce.

L'accord est conclu et les pièces de l'Argile Vivante sont maintenant produites par la petite industrie beauceronne.

Par cette nouvelle façon de faire, la production de l'Argile Vivante, autrefois si chargée de chaleur humaine, a perdu de son cachet.

Par contre, les prix de revient ont tellement baissé que les pièces sont offertes à un large public. Dans une multitude de magasins de la Province, on achète ces jardinières, bougeoirs, lampes, bols d'un dessin juste, adaptés à leur fonction. Ces pièces ont été suffisamment réussies pour que des manufacturiers sans vergogne trouvent intérêt à les copier. (Phénomène courant, qui se produit tous les jours, dans tous les domaines de la création.)

Service à thé de Jacques Garnier, produit en série par le Syndicat les Céramistes de la Beauce (1964).

La situation de l'artisan-créateur se trouve changée par cette façon de produire. Elle y perd de son halo romantique. Elle y gagne en sécurité. Elle répond à une meilleure adaptation à la société. D'ailleurs, Jacques Garnier peut rester le même inventeur de formes, à la seule différence que ceux qui en profitent sont plus nombreux.

Jordi Bonet (né en 1932 et au Québec depuis 1954) aurait très bien pu être un peintre, soit à Barcelone où il est né, soit ici. Il a choisi l'Amérique pour les immenses possibilités qu'elle offre. Il n'est pas homme à ne pas les mettre à profit. Installé au Québec, citoyen canadien, il décide de son avenir. Épisodiquement, il est encore le dessinateur minutieux et passionné de nus voluptueux ou d'images de combat.

Très vite il comprend les exigences de l'architecture moderne dans un pays où l'on bâtit beaucoup et à vive allure. Son besoin

**Détail de composition murale de Jordi Bonet (église Saint-Raphaël de Jonquière, 1961).**

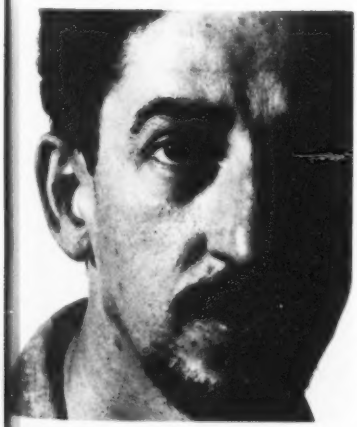
d'expression s'en trouve stimulé. Il ne se satisfait plus de la peinture de chevalet. Il appréhende de nouveaux moyens. Il étudie la céramique et travaille en collaboration avec Cartier et Vermette. Vient alors la période des jarres et des lampes tournées à la perfection par Cartier et décorées par Bonet d'un dessin expressionniste d'une généreuse beauté. (Le travail de tourneur est impossible pour Jordi Bonet qui a perdu un bras à l'âge de sept ans.)

Ces ouvrages destinés à des fonctions précises, faits pour s'intégrer à la vie de tous les jours, il les oublie pour la murale. Il lui plaît de se donner à un art qui n'existe qu'une fois en place.

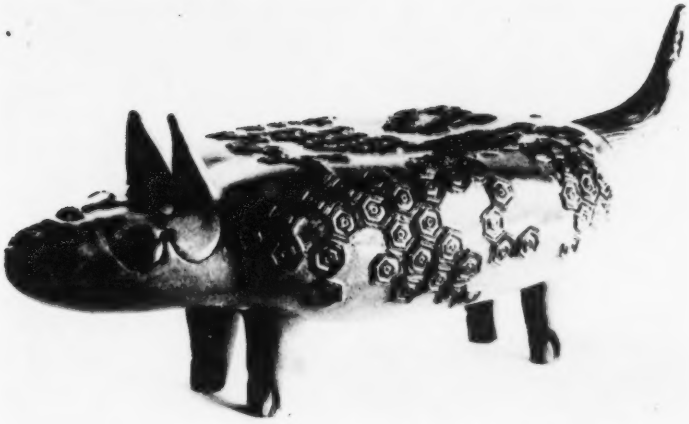
Son talent qui est imagination, mouvement, dépassement veut toujours de nouvelles expériences. Le décor mural tel qu'il l'a conçu pour les scènes bibliques de l'église de Saint-Raphaël de Jonquière ne le retient pas. Il attaque un autre problème, celui du relief. Il lutte avec la matière, comme le sculpteur. Sa puissance, il l'emploie à creuser la terre épaisse et grasse, à lui donner des reliefs de plus en plus accusés. Il y encastre des bouts de ferraille, des tuyaux de cuivre, des engrenages. Il l'enrichit de profils, de signes, de symboles. Aux surfaces nues, claires et unies des constructions modernes, Jordi Bonet sait opposer les riches textures et les couleurs naturelles qui parlent de terres brûlées par le soleil, d'ombres bleutées par la nuit, de lumière jaunie et voilée par la brume.

Cette mise en valeur du mur, ce contrepoint humain et chaleureux que Jordi Bonet apporte à la rigidité de l'architecture représente un enrichissement qui mérite d'être considéré dans sa pleine signification. Jordi Bonet a été le premier céramiste ici à assumer tous les risques: dessin, couleur, relief. Capacité à composer à grande échelle, audace à entreprendre, voilà les qualités qui ressortent de son aventure, bien plus qu'une esthétique. Dans la collaboration entre artistes et architectes, son œuvre marque une étape. Il semble qu'après lui, tout ait été plus vite, plus facile pour les autres.

Toute la personnalité de Maurice Savoie (né en 1930) reflète l'ordre, la foi sage, détachée de tout sectarisme. Près de lui, on goûte une sorte de paix souriante, d'accord entre l'application et la sensibilité fine. De Pierre-Aimé Normandeau, Savoie a apprécié l'esprit de recherche, l'importance donnée à la culture. De Louis Archambault, il a aimé la joie de vivre, le souffle créateur, la capacité à ne pas être restreint par la technique. Maurice Savoie enseigne deux ans aux enfants de la Société de Réhabilitation de



Maurice Savoie



*Atlantide II*, sculpture en grès de Maurice Savoie (1965)
(Collection Bronfman)

Sherbrooke. Pour lui, c'est l'occasion de s'émerveiller devant la fraîcheur d'expression des enfants. C'est aussi l'habitude de la patience, de l'effort constant et soutenu. Il devient à son tour professeur pendant six ans à l'Institut des Arts appliqués.

Régulièrement il expose des pièces ou la qualité de la technique est égale à la perfection de la forme. Maurice Savoie a des dons. Et aussi la tenacité lucide, l'instinct du ton juste qui lui font trouver les teintes embuées, jaspées qui se fondent dans la matière. Savoie connaît très bien le métier. Il l'exerce avec un goût sûr et une familiarité pour les objets raffinés, pour les couleurs qui ne sont que sonorités assourdies et exquises harmonies.

D'une part il se dirige vers la poterie et la sculpture en céramique. D'autre part, il travaille à des murales exécutées selon différentes techniques. Il collabore avec des industries pour faire sortir la céramique de son emploi traditionnel et crée des moules de briques fabriquées en usine. Il affronte les nécessités de la matière tout en demeurant fidèle à ses qualités qui sont la discrétion et la délicatesse.

Paul Lajoie

D'autres potiers méritent une attention particulière. Paul Lajoie, co-fondateur de l'Argile Vivante, possède aujourd'hui son propre atelier à Saint-Marc sur le Richelieu. Il retrouve les formes parfaites de vases anciens et travaille une terre blanche et fine où s'incorpore un décor léger. Pierre Legault, considéré comme l'un des bons tourneurs du Québec, a installé son atelier à Pierrefonds. Denise Beauchemin a pris de Jean Cartier une leçon de mesure et de probité. Elle a atteint une expression personnelle, faite d'une sereine robustesse.

Quelques céramistes empruntent des voies plus insolites. Éloy Bourgeois (né en 1933) a été impressionné par la création libre des précolombiens. Il ajoute des pièces de métal à la terre qui se trouve ainsi prolongée d'un graphisme aérien. La légèreté du métal accuse la pesanteur de la terre dans les figurines, les fontaines qu'Éloy Bourgeois invente avec une aisance réjouissante. Les diablotins de Claire Cadet n'ont rien de gracile ni d'élégant. Ils sont grimaçants, parfois hideux, toujours expressifs. La figuration de Maya Lightbody tient d'un réalisme qui déborde la réalité. Ses modèles sont peut-être des animaux, mais sa vision est si poétique qu'elle enfante un monde animalier qui ne ressemble plus à celui que nous connaissons et qui ne vit que de lui-même. Lucille Boudrias a choisi avec bonheur la sculpture en céramique, tandis qu'Huguette Bouchard a une concep-

tion personnelle de cette même technique: elle incruste dans la terre des têtes fines et hermétiques, teintées d'orientalisme.

Pour la céramique comme pour d'autres secteurs des métiers d'art, il arrive que la technique qui a attiré des adeptes ne les retienne pas toujours. Des artisans naissent, changent de technique, parfois disparaissent, attirés par d'autres moyens d'expression. Gilles Derome a abandonné la céramique pour la télévision et le théâtre, Claude Jasmin pour le roman, la critique d'art et la télévision.

Les céramistes sont légion, impossibles à recenser dans le cadre de cette brochure. Parmi les bons céramistes, il y a Paul Noiseux, Clémence Desharnais, et aussi, Alma Brazeau, Norma Blass, Anke Van Ginhoven, Charles Sucsan, Marcel Beaucage, Maurice Achard, Robert Champagne, Marjorie Ross, André Poirier et, de Québec, Gilles Dionne, Louise Tremblay et Eugène Schneeberger ...

## L'ÉMAIL

Aucune tradition n'a joué dans l'extraordinaire popularité que l'émail sur cuivre connaît ici depuis une quinzaine d'années. Aucune technique n'a attiré autant d'amateurs. Mais les bons émailleurs sont rares. La technique est relativement facile, la transparence de l'émail séduisante. Étendre sur une plaque de cuivre des oxydes sous forme de poudre blanche et retrouver une matière somptueuse, tient un peu du miracle et a de quoi fasciner les grands enfants que nous sommes tous!

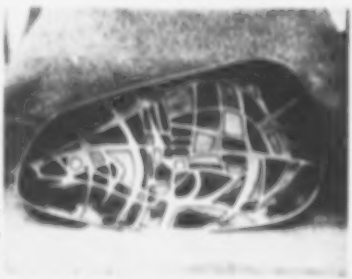
Cette facilité n'est qu'un leurre. L'émail est un art difficile, constamment menacé. L'artisan risque sans cesse de céder aux effets. Cet écueil, peu d'artisans arrivent à l'éviter. Conserver la séduction de la matière sans céder à la confusion ou à la mollesse, telle est la gageure à tenir. D'éclatantes, les couleurs deviennent vite crues, criardes. Fadeur n'est pas délicatesse, accumulation n'est pas richesse. Trop d'artisans ont tendance à l'oublier.

Bien peu parmi ceux qui produisent des émaux sont prêts à aborder l'art. Une part trop importante de la création est laissée au hasard. Il est normal que l'artiste profite des accidents, mais son talent tient à la façon dont il les utilise. Souvent le hasard est à la source de découvertes artistiques, de la même façon qu'il favorise parfois la recherche scientifique. Mais beaucoup d'émailleurs ne savent pas l'exploiter. Le hasard les dirige, on sort alors du domaine de l'art. Bien souvent le dessin est aussi d'une pauvreté déconcertante et quelques émailleurs peu lucides présentent tout ce qui sort de leur four.

Yves Sylvestre

Un certain nombre d'émailleurs échappe tout de même à la facilité. Parmi eux, deux autodidactes, Micheline de Passillé (née en 1936) et son mari, Yves Sylvestre (né en 1932), qui signent, depuis plusieurs années, des émaux de qualité. Derrière eux, pas d'apprentissage, pas d'École de Beaux-Arts, mais chez l'un et chez l'autre, une habitude de la rigueur, de l'observation, puisque Yves Sylvestre est géologue et Micheline de Passillé, technicienne de laboratoire. Ce qu'ils ont appris en une dizaine d'années, ils ne le doivent qu'à eux-mêmes. Ils se sont documentés. Surtout ils ont travaillé, cherché, sans croire qu'ils étaient arrivés à un point final. Ils ont expérimenté différentes techniques, dont quelques-unes très anciennes, comme les émaux champlevés ou cloisonnés, le plique-à-jour, la basse-taille. Partant d'emprunts à la réalité ou de paysages imaginaires, ils créent de poétiques atmosphères colorées. Leur conscience professionnelle les a poussés à élargir leur champ

Micheline de Passillé



Émail cloisonné
de Micheline de Passillé-Sylvestre
(1962)

Plateau en émail sur cuivre
de Françoise Desrochers-Drolet
(1954)

Plateau en émail sur cuivre
de Thérèse Brassard

d'action en optant pour des objets utilitaires: verres à vin, carafes, avec lesquels ils sont parvenus à une totale réussite. N'abusant pas des artifices du métier, n'en refusant pas les richesses, ils ont trouvé un registre à la mesure de leurs connaissances techniques et de leur évolution artistique.

Certains émaux de Claude Bérubé ont eu le mérite de sortir des sentiers battus. Pierrette Leclaire mise sur la somptuosité de l'émail, en combinant des couleurs vives et en intensifiant l'opulence des effets. Les résultats sont luxuriants par les coulées répandues à profusion.

Dans la région de Montréal, Jean-Guy Monette fait un travail de recherche sérieux et façonne lui-même ses pièces. Jean Rousseau, les Perrier, Arlette Prud'homme, présentent un travail acceptable.

Françoise Labbé, autrefois de Québec, a déjà montré par l'émail, une sensibilité délicate et allusive. Sur des motifs simples ou des symboles, Françoise Desrochers-Drolet a inventé de brillantes variations. Québec compte de nombreux émailleurs: Suzanne Blouin, Monique Drolet, Denise Langlois, Odile Morisset, Denys Morisset, Aristide Gagnon, Jacques Gendron, Anne Paré, Normand Fillion, dont la technique est remarquable. À ce dernier point de vue, les émaux de Thérèse Brassard sont exceptionnels.

## L'ORFÈVRERIE RELIGIEUSE

Alors que la renaissance des métiers débute autour de 1950, un nom a déjà attiré l'attention des connaisseurs et a fait l'una-

nimité autour de lui: Gilles Beaugrand (né en 1906). Après ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, où il s'inscrit dès qu'elle est ouverte, Gilles Beaugrand se spécialise en ferronnerie d'art dans plusieurs ateliers parisiens. En 1932, de retour au pays il ouvre un atelier et essaie de vivre de son art. Malgré quelques commandes, ce sont des années difficiles, en pleine

Calice et patène de Gilles Beaugrand (1940)

période de crise. Aussi Gilles Beaugrand se trouve-t-il obligé de changer d'orientation. À une époque où seules les communautés religieuses sont en mesure de passer des commandes importantes aux artisans-créateurs, il opte pour l'orfèvrerie religieuse.

Sûr de ses connaissances techniques, sensible à la renaissance des arts décoratifs qui s'est effectuée en France dans les trente premières années du siècle, apte à profiter pendant la guerre de 1939-45 de la présence au Québec de Fernand Léger et du père

Couturier, Gilles Beaugrand fait son métier d'orfèvre avec probité, sincérité. Dans la société conservatrice et traditionaliste du temps, fermée à toute curiosité, la carrière de Gilles Beaugrand n'a pas d'équivalent. D'autant plus que les commandes lui viennent surtout du clergé, secteur de la société le moins éclairé sur l'art à ce moment-là.

Soumis à d'inévitables compromis, il met toute sa persévérance à rester dans la voie qu'il a choisie. Aujourd'hui encore, après trente-deux ans d'orfèvrerie religieuse, il occupe les mêmes ateliers qu'à ses débuts. La majorité de ses pièces partent pour les États-Unis. Il ne souffre pas de la concurrence étrangère. En possession de ses techniques comme peu de Québécois le sont, il répond aussi à la demande de l'industrie pour des placages de précision d'une rigoureuse exactitude, destinés à l'électronique. Avec sa lucidité malicieuse, son humour tranquille et son honnêteté foncière, Gilles Beaugrand a su répondre d'une façon réaliste et continue, aux exigences du temps et du milieu ainsi qu'à ses propres critères.

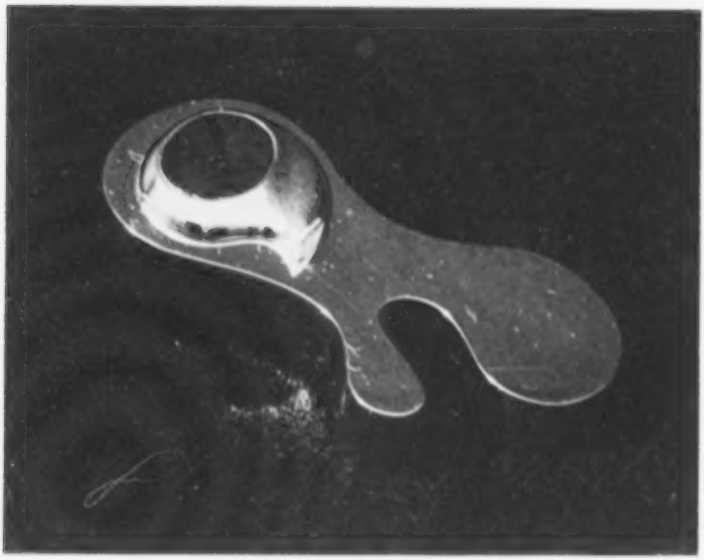
Dans sa filiation, s'inscrivent Raymond Bégin et Marcel Poirier. D'autres joailliers, comme Georges Delrue, M. A. Beaudin, Maurice Brault exécutent à l'occasion des pièces d'orfèvrerie religieuse.

## LA JOAILLERIE ET L'ORFÈVRERIE

Dans le renouveau de la joaillerie et de l'orfèvrerie au Québec, on ne peut méconnaître le rôle joué par des artistes comme Gérard Tremblay et Daudelin qui, par leurs bijoux de fantaisie, originaux et amusants, ont aidé un public jeune à se réconcilier avec cet art qui avait sombré dans le maniérisme et la fadeur. Aujourd'hui, le public sait que le bijou peut être plus qu'un placement, plus qu'une marque de richesse, mais un signe de goût. D'autre part, le renouvellement des formes a amené l'adaptation de vieilles techniques comme le procédé de la cire perdue qui permet des modelages savants, des créations variées

et inattendues. Actuellement, les artisans-créateurs qui vivent de leur art et travaillent sans faire trop de concessions au public, sont relativement nombreux.

Dans cet essor, une place importante doit être faite à Georges Delrue (né en 1920). Les dix années d'apprentissage passées à l'atelier de Gabriel Lucas lui assurent un métier impeccable.



Broche de Georges Delrue (1948)

Dès qu'il ouvre son propre atelier en 1947, il est le premier à réagir contre le conformisme qui règne à l'époque sur toute la joaillerie. Il exécute des bagues et des broches de style géométrique très propres de dessin, où l'or jaune ou rouge s'allie fréquemment à l'or blanc ou au platine. Par réaction contre les arabesques et les rosaces toujours à l'honneur dans la joaillerie traditionnelle, en opposition à toutes ces formes éculées, Georges Delrue adopte un style strict, dépouillé.

Collier en argent massif
de Georges Delrue
(1954)

*Broche*
de Georges Delrue
(1963)

Il ne tarde pas à étendre sa clientèle. Il brise avec ses propres habitudes et s'oriente vers le bijou somptueux, baroque. Baroque parce qu'il se régale d'opulence, qu'il tend vers l'excès, le très grand luxe. On imagine ses bagues parsemées de diamants, ses larges bracelets où contrastent différentes textures d'or, portés pour des soirées brillantes ou des galas fastueux.

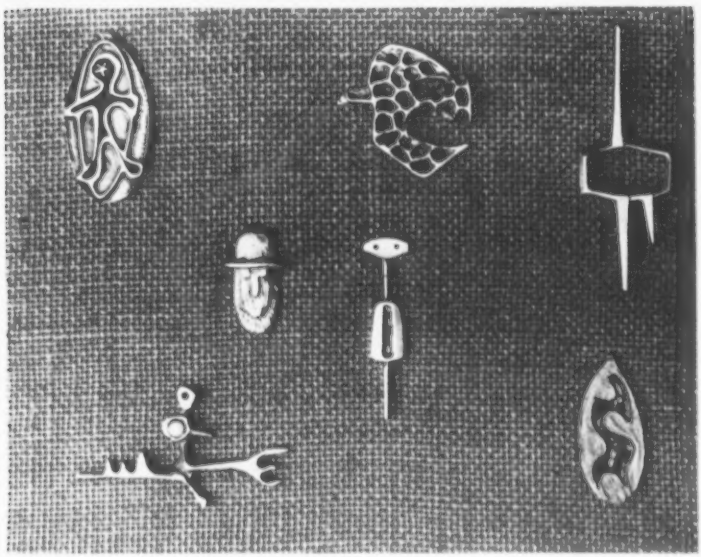
Dans ce nouvel intérêt que le public éprouve pour la joaillerie de qualité, Georges Delrue est un artisan important. D'autant plus que dans son atelier, il a formé plusieurs artisans, aujourd'hui créateurs authentiques: Marc-André Beaudin, George Brook, Raymond Gabriel, Hans Gehrig.

Pendentif de Maurice Brault (1966)

Bague avec pierre mobile de Maurice Brault (1965)

Les bijoux de Maurice Brault (né en 1930) sont le résultat d'un esprit inventif, puisqu'ils sont transformables et à usages multiples. Des colliers, composés de deux éléments détachables, se séparent pour former une épingle ou une broche. Maurice Brault a su s'inspirer de la sculpture la plus moderne. Il n'hésite pas à faire, à son tour, des recherches poussées pour incorporer un moteur minuscule au bijou et créer un bijou en mouvement. Maurice Brault peut faire des expériences aussi précises et aussi avancées parce qu'il est en possession d'un métier qui le libère des contraintes de la technique.

Bernard Chaudron (né en 1931) exécute des bijoux simples, tout en finesse et en légèreté, bagues faites de quelques lignes, broches qui se déploient avec souplesse, pendentifs portant des figurines remplies de fraîcheur. Ce qui plaît dans le travail de Chaudron, c'est la sûreté du goût, l'amour du métier qui lui fait éprouver et renouveler les techniques de moulage et d'émaux anciens.

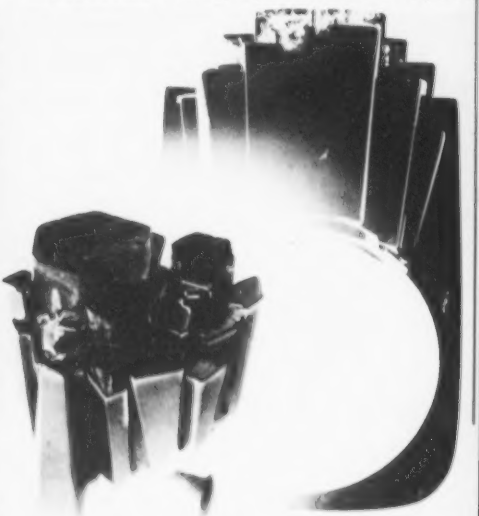


Bijoux de Bernard Chaudron

Philippe Vauthier dans son atelier

Pendentif de Philippe Vauthier (1966)

Bague de Hans Gehrig, or jaune et émeraude (1966)



Michel Lacombe (né en 1934) réalise des bijoux aériens très sculpturaux de formes. Il crée aussi des modèles pour des maisons commerciales spécialisées en joaillerie: il se fait alors designer. Marc-André Beaudin retient par son parti-pris de vérité. Chez lui, aucun « chiqué », aucun trucage. Des lignes pures, des proportions justes, une exécution soignée résument, semble-t-il, son code de beauté. Hans Gehrig (né en 1929), Walter Schluep (né en 1931), Raymond Gabriel, Philippe Vauthier (né en 1935), Guy Vidal, Eric Daudelin, Louis Perrier qui aime les contrastes de bois et de métal, illustrent cette effervescence de recherches, cette volonté d'offrir des bijoux imprévus.

## LE VITRAIL

Depuis vingt ans, nombreuses ont été les églises bâties au Québec. Dans le renouveau des métiers d'art, le vitrail est resté pourtant le parent pauvre. Pourquoi ? D'une part, parce qu'il n'y avait au pays aucune tradition de vitrail. D'autre part, ceux qui auraient pu susciter la collaboration d'artistes dans ce domaine et créer une demande, étaient les membres du clergé, soit pour la majorité, des personnes assez ignorantes en matière d'art pour choisir ou accepter la vulgarité de Saint-Sulpice ou les discutables vitraux d'un Max Ingrand. S'accrochant à un art faussement symbolique et représentatif, le clergé n'était pas prêt à accepter l'art moderne, encore moins à le stimuler.

La technique du vitrail impose à l'artiste des limites étroites et de plus, sa conception doit répondre aux besoins spécifiques de chaque édifice tout en tenant compte d'un élément essentiellement changeant: la lumière.

Toutefois, un Québécois, Marius Plamondon (né en 1919) qui a étudié le vitrail en Europe, croit à ce mode d'expression. En 1951, il fait acheter par le gouvernement tout le stock de verre poli de la maison O'Shear, ce qui lui permet d'organiser à l'École des Beaux-Arts de Québec, une section de vitrail dont il est le

Détail d'un vitrail de Marius Plamondon
(église du T. S. Sacrement à Québec)

Olivier Ferland et Aristide Gagnon, dans l'atelier de Marius Plamondon, à Québec (1958).

responsable. Son effort soutenu pour implanter cette forme d'art au pays reste valable. Mais en cette matière comme pour toute autre discipline, les premiers pas sont les plus ardus.

Un de ses élèves, Olivier Ferland (né en 1928) a ouvert à son tour un atelier à Québec. Il se heurte à peu près aux mêmes difficultés que son ancien maître. Il existe dans la Province quelques vitraux et verrières exécutés par d'autres artistes du Québec. Sœur Marie Anastasie (née en 1911) a réalisé plusieurs verrières. À Chicoutimi, Jean-Guy Barbeau (né en 1925) a exécuté un certain nombre de vitraux et cherche activement dans la voie de nouvelles techniques à adapter au vitrail.

En collaboration avec des techniciens d'une usine de Saint-Hyacinthe, le peintre Marcelle Ferron (née en 1924) s'est inté-

ressée au vitrail. Le renouvellement en profondeur que l'on attendait dans ce domaine nous vient de cette femme décidée, très consciente du fait que, peintre-verrier, elle doit tenir compte du matériau, le verre, comme en tant que peintre elle tient compte de la matière, l'huile. La technique qu'elle emploie est neuve puisqu'elle permet l'usage de grands pans de verre coloré et qu'elle réduit le nombre des joints. Aussi Marcelle Ferron parvient à conserver une grande souplesse d'écriture dans des verrières d'un style clair et dépouillé qui atteignent une très grande intensité plastique. De l'intégration de ces verrières à l'architecture, naît une nouvelle poésie du verre.

## LA MOSAÏQUE

La mosaïque est fondée sur un principe très simple: un assemblage de petits morceaux de matières vitrifiées ou de pierres naturelles, réunies par un mortier. La technique se réduisant à peu, la mosaïque demande beaucoup à l'imagination et ne vit ni d'habileté ni de métier. Le matériau de base est dur, sans souplesse. Quand le mosaïste utilise des matières comme le marbre, la pierre, il doit en plus tenir compte des reliefs accusés et inégaux.

Louis et Jeanne Auclair ont utilisé la mosaïque de verre pour des dessus de table, des objets du culte et des murales. Pour des plaquettes convenant bien à la décoration de chambres d'enfants, ils ont créé il y a quelques années une série d'animaux stylisés, de couleurs gaies et rafraîchissantes. Suzanne Dorais utilise la mosaïque avec beaucoup de goût pour des objets utilitaires d'une grande simplicité. Au moyen de la mosaïque, Joseph Iliu réalise des murales hautement colorées. Yolande Rousseau-Rioux choisit ses matériaux sur les rives du fleuve: galets, schistes, quartz, ardoises, toutes ces matières qui lui parlent de la lumière, du vent, du pays de son enfance, Trois-Pistoles. Elle essaie de rendre hommage à ces pauvres choses oubliées et dédaignées, mais belles de formes, car la nature, elle, se trompe rarement.

## LE BOIS

Bien que le Canada soit le pays du bois et que l'on soit émerveillé par les réserves de ses forêts, ce matériau est celui qui a le moins stimulé l'ardeur créatrice des artisans du Québec. Depuis le début du siècle, il a été assez mal employé. Léo Gervais (né en 1918) sculpte en animalier, de jolis bibelots, de sobres objets décoratifs. C'est à peu près tout.

Le meuble a fait naître des initiatives peu sûres sur le plan esthétique mais qui se sont avérées rentables sur le plan commercial. À plusieurs reprises, on a vu apparaître sur le marché des séries de meubles dont la création et l'exécution étaient parfaitement au point. Mais l'anticomanie, la concurrence américaine, l'absence de soutien du gouvernement, le manque d'expérience des designers-fabricants en matière de mise en marché, ont été les causes d'échecs répétés ou de demi-réussites.

Gilles Gagnon a dessiné en 1964 une série de meubles modernes inspirés de l'ancien meuble du Canada français. L'intention était bonne. Les meubles anciens sont des sources d'inspiration sûres. Mais certaines options de Gilles Gagnon restent discutables: il n'y a aucun intérêt à reprendre des techniques anciennes, comme l'assemblage sans clous ni vis. Autrefois ces techniques se justifiaient parce qu'elles étaient les seules connues et les artisans savaient les utiliser au mieux. Aujourd'hui, en reprenant ces procédés, on mise sur la sentimentalité du public et on fait fi de la logique, des progrès de l'industrie (colle synthétique ou à l'électronique, séchage instantané, etc. ...). L'architecture des meubles, l'harmonie des lignes auraient besoin d'être améliorées. Plus que vers un rajeunissement de vieux meubles, il vaudrait mieux en arriver avec les moyens du jour à d'authentiques créations.

## LE FER

Pour si variée, si fonctionnelle qu'ait été ici la tradition du fer avec les outils des anciens canadiens, elle s'est perdu de magis-

trale façon. Elle s'est enlisée dans l'ornement tortueux, tarabiscoté et inutile. Ce n'est que depuis les toutes dernières années qu'un renouveau semble s'amorcer avec Yves Chanfournais, Jean Michel, David Shaw et aussi Michaud et Beauchamps qui font des plaques murales de laiton. Marcel Juneau, assez confiant dans la collaboration entre fabricant et designer, travaille dans cette optique, ce qui pourrait donner de bons résultats.

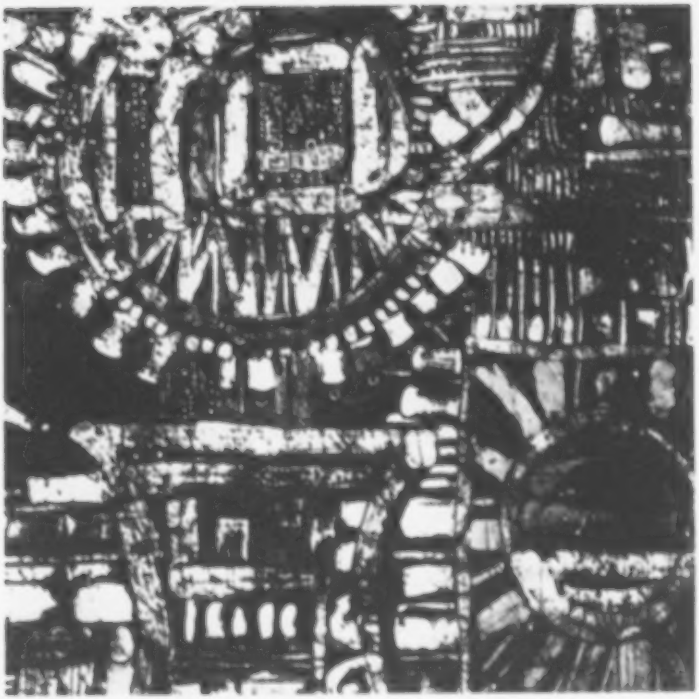
## BATIKS ET PEINTURE SUR TISSUS

Vers 1950, une expérience de tissus imprimés industriellement a été tentée par le magasin Morgan's. Des cartons avaient été demandés à Borduas, Pellan, Cosgrove. Ce premier essai n'eut aucune suite.

Gail Lamarche

Il faut porter au crédit de l'art moderne d'avoir renoué avec les arts primitifs et d'avoir fait revivre de vieilles techniques oubliées. Au Québec, le procédé très ancien du batik qui, autrefois, était surtout employé en Polynésie a été redécouvert il y a quelques années par deux artisans: Gail Lamarche (née en 1938) et Thérèse Guité de Fernández (née en 1922).

L'originalité du batik, tient pour une large part aux textures créées par la teinture qui s'infiltre dans les craquelures de la cire préalablement appliquée sur le tissu. Veines et canaux, contours irréguliers des formes, sont les caractéristiques de tout véritable batik. La part de hasard, qui ne peut être totalement écartée en cours d'exécution, donne au tissu un cachet particulier. Un autre intérêt du batik: il laisse passer la lumière tout en la colorant, surtout quand la cire est conservée sur le tissu. Comme le vitrail, le batik



Détail d'un tissu batik de Gail Lamarche (1964)

diffuse alors la lumière tout en lui ajoutant de la richesse, de la vivacité. Ces qualités sont particulièrement utilisées dans les écrans, paravents, séparations psychologiques par Thérèse Guité, Gail Lamarche et Tib Beament.

Leurs batiks ont intéressé les couturiers Raoul-Jean Fouré et Marielle Fleury. Un tissu de Thérèse Guité faisait partie de la collection du Québec présentée en Europe au printemps 1966.

D'autres artisans, comme Andrée et Michel Morin, de Rimouski, créent des batiks sur coton, dans des atmosphères de couleurs sourdes, moins luxueux toutefois que les batiks sur soie.

## LES TAPIS

L'ancienne technique des tapis tressés, s'est maintenue telle quelle, en particulier dans la vallée du Richelieu, mais dans une absence quasi-totale d'originalité. Ces tapis ne sont que mélanges de couleurs fades et délavées.

Très rares sont les artisans qui échappent à cette banalité. Il en existe quelques-uns dans des coins reculés de la Province. À la Coopérative des Arts domestiques de Québec, j'ai relevé le nom de Madame Tailleur qui, à soixante ans, se repose du tissage de toiles de lin, en exécutant des tapis très colorés qui, par leurs raies ondulantes, créent des effets optiques comme dans les tableaux *op'art*. Miracle de création inconsciente qui rejoint les découvertes les plus neuves de l'art !

D'ailleurs, M^me^ Tailleur n'utilise pas la technique du tapis tressé, pas plus que Gilberte Saint-Arnaud Caron, de l'Islet, qui produit d'une façon suivie, des tapis solides où le décor en formes circulaires, est donné par des contrastes de couleurs vives et par les différentes longueurs de laines. Son travail qui est né de la grande tradition, aboutit à des résultats comparables à ceux que la Suède et le Danemark obtiennent dans ce domaine par des recherches systématiques. Une nouvelle venue, Anne-Marie Gélinas s'est fait remarquer récemment par des tapis tissés hauts en couleurs.

## LES POUPÉES

Un esprit poétique et léger, celui de Pierre Crevier a fait naître les poupées de Crapoussin. Il suffit d'entendre Pierre Crevier parler de ses personnages qui ont noms Maigrechine, Timbré, la sirène Ohé, Mademoiselle Bonbon, Gripette pour se rendre compte que ses pantins et poupées doivent tout à une véritable vocation. De moyens dérisoires naît un petit monde tendre, animé par des dons d'humoriste et rendu très présent par un sens aigu de la couleur.

Il y a dix ans, Pierre Crevier était seule à créer des poupées de toutes pièces. Signe des temps, aujourd'hui, divers artisans présentent des poupées pour enfants ou des poupées de collection qui révèlent un goût inné pour les matières, une aisance à transposer et une fantaisie attirantes. Gaby Pinsonneault, Marie-Andrée Lebœuf, Monique Thibeault, C. Gratton, Madame Croteau sont de ce nombre.

Pas plus que n'est complet ce recensement des artisans-créateurs du Québec, la liste des métiers d'art n'est close. Sans cesse artisans et artistes sont sollicités par des techniques et par des objets. D'où les amusants miroirs d'Anne Trèze, les courte-pointes d'Auréa Bibeau ...

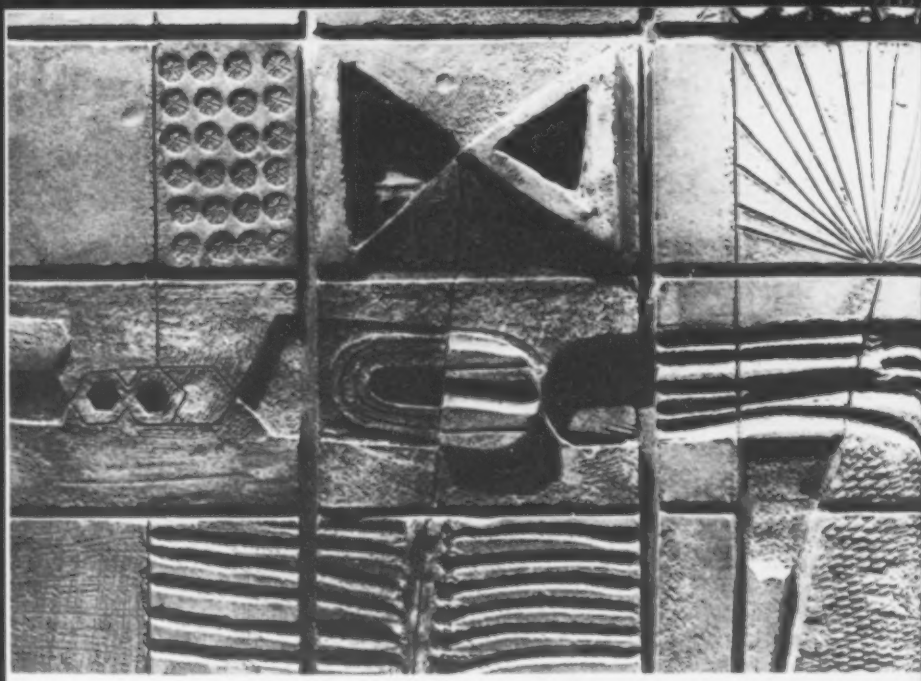
# *Les perspectives d'avenir*

En 1941, M. Gérard Morisset écrivait: « L'antique distinction entre les arts dits majeurs et les arts dits mineurs s'est évanouie devant les faits. »[1] Ce que remarquait M. Morisset s'est amplement confirmé durant les vingt-cinq dernières années. De plus en plus fréquemment, des artistes font des incursions dans le domaine des métiers d'art. On assiste à une véritable compénétration des techniques, à un éclatement des anciens procédés qui sont adaptés aux moyens d'aujourd'hui. Les artistes ou artisans-créateurs passent beaucoup plus aisément qu'autrefois d'une technique à une autre, abordent avec un œil neuf le métier d'art qui les attire, lui insufflent souvent une cure de rajeunissement, l'abandonnent pour entreprendre ailleurs de nouvelles expériences. De pots et de jarres, certains céramistes en sont arrivés à exécuter des murales de très grandes dimensions. Les artisans-créateurs rêvent de plus en plus à la production en série de produits de qualité et font des essais dans ce sens, Maurice Savoie, Gaétan Beaudin, Yves Sylvestre et Micheline de Passillé, Michel Lacombe par exemple.

D'autre part, la synthèse des arts tend à se réaliser non seulement en architecture, mais aussi dans les métiers d'art. Quand les couturiers Michel Robichaud et Marielle Fleury utilisent des étoffes tissées par Édith Martin ou Lucien Desmarais, quand ils commandent des boutons à Pierrette Leclaire, émailleur, et sollicitent la collaboration de Maurice Brault ou Walter Schluep pour les bijoux, il y a synthèse des métiers d'art.

---

1. Morisset, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. 144.



Détail de murale en blocs de terre cuite de Maurice Savoie,
École secondaire Montcalm, Sherbrooke
(1964).

Nos artisans-créateurs commencent aussi à percer sur la scène internationale. En 1960, Claude Vermette était invité à exposer à la Faculté d'architecture de l'université de San Francisco. En 1964, divers artisans, dont Édith Martin, Marc-André Beaudin, Bernard Chaudron et Pierre Legault, exposaient à Tours (France). Des tapisseries de Mariette Rousseau-Vermette faisaient partie des expositions internationales de tapisserie, à Lausanne, en 1962, 1965 et 1967. En 1966, Maurice Brault participait à l'Exposition internationale de bijoux au Finch College Museum of Art, de New-York.

Une sélection rigoureuse des œuvres des meilleurs artisans-créateurs mériterait d'être présentée, tant dans la Province qu'au Canada et à l'étranger. Mais aujourd'hui, pour que des expositions prestigieuses soient réussies, elles doivent bénéficier d'une publicité soignée, souvent coûteuse. Sans aide, les artisans-créateurs

sont incapables de faire connaître leurs œuvres qui présentent pourtant une qualité artistique indéniable.

Aussi, en dépit du spectaculaire renouveau dont nous sommes témoins, un malaise demeure. Beaucoup d'artisans-créateurs se demandent si le métier d'art est viable, dans la société actuelle dont le système économique exige que les produits soient fabriqués en grande série pour être rentables.

La réponse est loin d'être simple, parce que ce seul vocable, métier d'art, englobe des réalisations très diverses: créations du même ordre que la peinture ou la sculpture, pièces honnêtes qui apportent chaleur et intimité à nos intérieurs, production abâtardie qui ne mérite pas de survivre. Quand il s'agit de produits de très haute qualité, comme les tapisseries de Micheline Beau-

De Micheline de Passillé et Yves Sylvestre, prototype d'émail pique-à-jour pour production en petite série.

chemin ou les chasubles d'Édith Martin, il ne fait aucun doute que les artisans-créateurs qui les ont créés, se doivent d'œuvrer dans le sens où ils l'ont fait jusqu'ici. Ce qui ne les empêche nullement d'ailleurs de tenter des expériences en vue de la production en série.

Il serait logique que les artisans les moins inventifs acceptent d'être dirigés vers l'exécution de modèles créés par d'autres artisans plus doués, des artistes ou des designers, selon les disciplines et les compétences.

Ce qui subsiste de-ci, de-là de créations inconscientes est certes touchant, mais somme toute assez négligeable. Les artisans naïfs supportent mal les contacts avec la civilisation et y perdent généralement une partie de leur talent. Il en est d'eux à peu près comme des peintres naïfs. Leurs talents sont fragiles, sans cesse menacés.

Ensemble de Marielle Fleury, tissu de Lucien Desmarais (1966).

D'ailleurs, la production en série n'éliminerait pas *de facto* le chercheur isolé, le chef d'atelier comme Gaétan Beaudin par exemple, capable de former, d'éduquer des élèves et susceptible d'alimenter d'autres artisans et même des industriels.

Très conscients du malentendu qui règne entre le gouvernement et les artisans-créateurs, une dizaine d'entre ceux-ci parmi les meilleurs, ont mis leurs intérêts en commun pour assurer

la distribution de leurs produits. Ils ont ouvert en 1965 leur propre boutique, *Tournesol*, rue de la Montagne, à Montréal. D'autres boutiques, comme la Boutique-Soleil dans le Vieux-Montréal, où sont choisies avec discernement les œuvres offertes au public, sont nées depuis, un peu partout dans la région de Montréal et dans la Province. Si ces dernières assurent la distribution des produits, elles doivent aussi obéir aux exigences inhérentes à toute entreprise commerciale. Elles ne peuvent guère sortir de ce rôle de distributeurs, même si elles essaient d'exercer une influence éducatrice, par des expositions, des présentations et des étalages soignés, par le maintien de standards de qualité.

Depuis assez longtemps, les organismes d'information ont renseigné convenablement le public sur l'importance des métiers d'art au Québec. Dès sa fondation en 1950, la revue *Arts et Pensée* présentait des articles sur Louis Parent, Gilles Beaugrand, Françoise Desrochers-Drolet, Roger Caron, Jean Cartier... Assez régulièrement, la revue *Vie des Arts* consacre plusieurs de ses pages à des artisans-créateurs comme Georges Delrue, Mariette Rousseau-Vermette, Gaétan Beaudin, Charles Daudelin, Mousseau, Laliberté. En 1963, Laurent Simard (né en 1928) fondait la revue spécialisée *Métiers d'art du Québec* qui, malheureusement, n'a pas vécu longtemps. Dans les quotidiens, à la radio et à la télévision, les expositions d'artisans-créateurs sont «couvertes» par les critiques et les journalistes, à peu près

Robe et manteau de Michel Robichaud, tissu d'Édith Martin.
Bijoux de Walter Schluep (1966).

au même titre que les expositions de peinture ou de sculpture. Les revues *MacLean* et *Châtelaine* ont rendu compte à plusieurs reprises du travail des créateurs du Québec et ont clairement exposé le problème de l'artisanat.

Le public lui-même, de plus en plus renseigné, accueille favorablement la renaissance des métiers d'art, puisque chaque année, l'exposition annuelle de la Centrale d'artisanat au Palais du Commerce est un succès commercial et que les petites boutiques parviennent à faire leurs frais.

Que manque-t-il alors aux métiers d'art de la Province pour faire partie intégrante d'une société moderne, pour progresser plus vite, pour que la production du Québec soit l'égale de celle des Danois ou des Suédois ? Il semble que ce soit le soutien éclairé et cohérent de l'État. Pour effectuer la mise en marché de produits de qualité, son intervention est indispensable. Les artisans attendent cette aide parce que seul l'État peut mettre sur pied une politique d'ensemble. Jusqu'ici il s'est refusé à attaquer le problème de front. Il n'a pas considéré que c'était la conceptiom même de l'artisanat qu'il fallait réviser. Les réformes n'ont tenu compte ni de l'évolution profonde de la société, ni de l'apparition de nouvelles techniques, ni des exigences de l'art moderne, ni des nécessités de la vie actuelle.

Manteau de Michel Robichaud, tissu d'Édith Martin (1966).

Le problème de l'artisanat est complexe et délicat.

Il touche à la fois à la création de pièces uniques, à la fabrication en petite série et à la production en grande série. Bien que l'État ait soutenu les métiers d'art, bien qu'il ait favorisé leur renouveau, il se doit de dépasser le stade des subventions éparpillées, du paternalisme à l'égard d'un artisanat moribond. Pour que son aide soit efficace, il lui faut utiliser les services de spécialistes capables d'étudier les divers aspects du problème et de proposer des solutions: sociologues, industriels, esthéticiens, artisans-créateurs, designers.

À l'heure de l'accélération de l'histoire, il serait dommage que les métiers d'art n'avancent pas au même rythme que les autres disciplines alors qu'ils sont certainement en état de le faire.

Si nous reprenons à leur propos la comparaison habituelle que les Canadiens français établissent avec la France, nous sommes pour une fois, en mesure d'affirmer, sans aucun chauvinisme et avec beaucoup de joie, que dans ce domaine, ce qui se fait au Québec, supporte très bien la comparaison avec ce qui se fait en France.

Montréal, juillet 1966

# *Bibliographie*

## LIVRES


BORDUAS (Paul-Émile) — *Refus global*, Mithra-Mythe, éditeur, 1948.

BORDUAS (Paul-Émile) — *Projections libérantes*, Mithra-Mythe, éditeur, 1949.

COUTURIER (Marie-Alain) O.P. — *Art et liberté spirituelle*, éditions du Cerf, Paris, 1958.

DELAHAYE (Gilbert) — *Guide des artisans et créateurs de France*, Robert Laffont, Paris, 1965.

FOLCH-RIBAS (Jacques) — *Jordi Bonet*, collection *Artistes canadiens*, éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, Montréal, 1965.

GAUVREAU (Jean-Marie) — *Artisans du Québec*, Montréal, 1940.

MORISSET (Gérard) — *Coup d'œil sur les Arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941.

MORISSET (Gérard) — *Évolution d'une pièce d'argenterie*, Québec, 1943.

MORISSET (Gérard) — *Paul Lambert dit Saint-Paul*, Québec-Montréal, 1945.

PALARDY (Jean) — *Les meubles anciens du Canada français*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1963.

SÉGUIN (Robert-Lionel) — *Les granges du Québec du XVII^e au XIX^e siècle*, Musée national du Canada, bulletin n° 192, Ministère du Nord canadien et des Ressources nationales, Ottawa, 1963.

SÉGUIN (Robert-Lionel) — *Les moules du Québec*, Musée national du Canada, bulletin n° 188, Ministère du Nord canadien et des Ressources nationales, Ottawa, 1963.

VIAU (Guy) — *La peinture au Canada français*, Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1964.

ZIELINSKI (S. A.) — *Encyclopædia of Hand-weaving*, The Ryerson press, Toronto, 1959.

## REVUES

*ARTS ET PENSÉE*, Revue bimestrielle, 1951-1954.

*CANADIAN ART*, paraît six fois l'an, publiée à Toronto.

*MASTER WEAVER*, bulletin bimensuel, Z-Handicrafts, n° 83, Fulford, P. Q.

*MÉTIERS D'ART DU QUÉBEC*, a cessé de paraître.

*PAGES D'HISTOIRE* (1915-1965) *DES CERCLES DE FERMIÈRES*, Ministère de l'Agriculture et de la Colonisation du Québec, 1965.

*VIE DES ARTS*, Revue bimestrielle, publiée à Montréal.

## ARTICLES ET MÉMOIRES

DEROME, (Gilles), « Artisanat ou supercherie ? » *Le Magazine MacLean*, septembre 1961.

DESCHÊNES, (Jean-Paul), « L'artisanat — un défi ». *Communication à l'Assemblée professionnelle des Artisans du Québec*, Québec, novembre 1965.

DESROSIERS, (Pierre), « La guerre à la pacotille », *Le Magazine MacLean*, août, 1965.

GAUVREAU, (Jean-Marie), « L'artisanat du Québec », *Mémoire de la Société Royale du Canada*, troisième série, section I, tome XLIII, 1949.

LASNIER, (Michelle), « Le nouvel orgueil du Québec : artisanat », *Châtelaine*, décembre 1963.

VIAU, (Guy), « Réflexions sur l'artisanat au pays de Québec », *Cité Libre*, n° 32, décembre 1960.

## CATALOGUES D'EXPOSITIONS

*DU CANADA . . . LA MODE QUÉBÉCOISE EN VOYAGE*, Ministère de l'Industrie et du Commerce, Québec, 1966.

*EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART AU CANADA FRANÇAIS*, Québec, 1952.

*FESTIVAL INTERNATIONAL DE VANCOUVER, LES ARTS AU CANADA FRANÇAIS*, Vancouver, 1959.

# *Index des noms*


ARCHAMBAULT (Louis).. 40, 49
ARSENEAU (Véronique)..... 32
AUCLAIR (Louis et Jeanne) 29, 65
BARBEAU (Jean-Guy)..... 64
BARYNINA (Helena)..... 39
BASTIEN (Jean)..... 36
BEAUCHEMIN (Denise). 45, 51
BEAUCHEMIN (Micheline)...
..... 20, 37, 38, 73
BEAUDIN (Denise)..... 39
BEAUDIN (Gaétan).....
..20, 40, 41, 42, 43, 71, 74, 75
BEAUDIN (Marc-André).....
..... 56, 59, 62, 72
BEAUGRAND (Gilles). 55, 56, 75
BÉRUBÉ (Claude)..... 54
BONET (Jordi).. 28, 45, 47, 48, 49
BORDUAS (Paul-Émile).....
..... 19, 21, 43, 67
BOUCHARD (Huguette)..... 51
BOUDRIAS (Lucille)..... 51
BOURGEOIS (Éloy)..... 51
BRASSARD (Thérèse)..... 54
BRAULT (Maurice). 56, 60, 71, 72
BRODBECK (Nicolas et Jacqueline)..... 43
BRETON (André)..... 28
BUJOLD (Françoise)..... 39
CADET (Claire)..... 51
CARON (Claire)..... 36, 75
CARTIER (Jean) 40, 45, 48, 51, 75
CHANFOURNAIS (Yves)..... 67
CHAUDRON (Bernard) 29, 60, 72
CORRIVEAU (Jeanne-d'Arc).. 36
COUTU (Monic)..... 45
COUTURIER (R. P. Marie-Alain, o. p.)..... 17, 28, 56
CREVIER (Pierre)..... 69, 70
DAUDELIN (Charles).....
..... 20, 24, 25, 26, 56, 75
DAUDELIN (Fernand)..... 38
DELRUE (Georges). 56, 57, 59, 75
DEROME (Gilles)..... 40, 52
DESCHÊNES (Jean-Paul)..... 18
DESHARNAIS (Clémence).... 52
DESMARAIS (Lucien). 32, 33, 71
DESROCHERS-DROLET (Françoise)..... 54, 75
DORAIS (Suzanne)..... 65
DOUCET (Louise)..... 43
DUMAS (Marc)..... 43
FERLAND (Olivier)..... 64
FERRON (Marcelle)... 20, 64, 65
FILLION (Normand)..... 54
FLEURY (Marielle).... 32, 68, 71
GAGNON (Gilles)..... 66
GARNIER (Jacques)..... 46, 47
GAUDET-SMET (Françoise).. 18

GAUVREAU (Jean-Marie).... 17
GEHRIP (Hans)..... 59, 62
GÉRIN (Pierre)..... 45
GERVAIS (Léo)..... 66
GOUIN (Paul)..... 16, 40
GUITÉ de FERNÂNDEZ (Thérèse)..... 67, 68
JASMIN, (Claude)..... 52
JUNEAU (Marcel)..... 67
LABBÉ (Françoise)..... 54
L'ABBÉ-JONES (Pauline)..... 39
LACOMBE (Michel)..... 62, 71
LAFRANCE (Thérèse)..... 36
LALIBERTÉ (Norman).... 38, 75
LAMARCHE (Gail)..... 67, 68
LAPALME (Robert)..... 36
LAJOIE (Paul)..... 51
LAVOIE (Norman)..... 45
LECLAIRE (Pierrette).... 54, 71
LEDUC (Fernand)..... 20, 26, 34
LEGAULT (Pierre)..... 43, 51, 72
LÉGER (Fernand)..... 28, 55
LIGHTBODY (Maya)..... 28, 51
LURÇAT (Jean)..... 35
MacLEAN (Eric)..... 13
MARTIN (Edith)..... 32, 33, 71, 72, 74
MONETTE (Jean-Guy)..... 54
MORISSET (Gérard)..... 15, 71
MOUSSEAU (Jean-Paul)..... 20, 21, 22, 23, 44, 75
MULLAVEY (Dean)..... 43
NAMER (Rosalie)..... 45
NOISEUX (Paul)..... 52
NORMANDEAU (M^me^)..... 39
NORMANDEAU (Pierre-Aimé)..... 39, 49
PALARDY (Jean)..... 15
PARÉ (Anne)..... 39, 54
PASSILÉ de (Micheline).... 53, 71
PELLAN (Alfred)... 19, 20, 21, 67
PERRON (J.-L.)..... 14
PINSONNEAULT (Gaby)..... 26, 34, 70
PLAMONDON (Marius)..... 62
PLASSE-LECAISNE..... 17
RIEDL-URSIN..... 39
RIOU (Pierre-Paul)..... 43
ROBICHAUD (Michel).... 33, 71
ROUSSEAU-RIOUX (Yolande) 65
ROUSSEAU-VERMETTE (Mariette)..... 34, 35, 72, 75
SAINT-ARNAUD CARON (Gilberte)..... 69
SAVOIE (Maurice).. 40, 49, 50, 71
SEGUIN (Robert-Lionel)..... 15
SIMARD (Laurent)..... 75
SPÉNARD (Jean-Jacques)..... 40
SYLVESTRE (Yves)..... 53, 71
TREMBLAY (Gérard). 20, 27, 56
VAUTHIER (Philippe).... 28, 62
VERMETTE (Claude)..... 22, 23, 43, 44, 45, 47, 72
VILLANDRÉ (Adrien)..... 45
ZIELINSKI (S. A.)..... 28, 31

# *Table des matières*


*Avant-propos* ..... 7

*Les artisans d'autrefois* ..... 8

*La dégénérescence* ..... 11

*Le renouveau* ..... 13

Le premier éveil ..... 13

Le passé retrouvé ..... 14

L'amour du passé et l'anticomanie ..... 15

Les organismes officiels ..... 16

L'importance des artistes: ..... 18

Pellan ..... 20

Mousseau ..... 21

Daudelin ..... 24

Fernand Leduc ..... 26

Gérard Tremblay ..... 27

L'apport étranger ..... 28

*Les techniques* ..... 30

Le tissage ..... 30

La tapisserie ..... 33

La céramique et la poterie ..... 39

L'émail ..... 52

L'orfèvrerie religieuse ..... 54

La joaillerie et l'orfèvrerie ..... 56
Le vitrail ..... 62
La mosaïque ..... 65
Le bois ..... 66
Le fer ..... 66
Batiks et peinture sur tissus ..... 67
Les tapis ..... 69
Les poupées ..... 69

*Les perspectives d'avenir* ..... 71

*Bibliographie* ..... 79

*Index des noms* ..... 81

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DES ATELIERS CHARRIER ET DUGAL (1965), LTÉE
À QUÉBEC,
LE VINGT-CINQUIÈME JOUR DU MOIS DE SEPTEMBRE
DE L'AN MIL NEUF CENT SOIXANTE ET SEPT

L'auteur, LAURENT LAMY, est diplômé de l'École du Meuble où il a été élève de Borduas et de Guy Viau. En 1951-52, il a fait un séjour d'étude à Paris, grâce au Prêt d'honneur.

Décorateur-ensemblier depuis 16 ans, il a aussi enseigné l'histoire de l'art au Canada à l'École des Beaux Arts de Montréal et enseigne actuellement à l'Institut des Arts appliqués de Montréal.

Depuis 1956, il a participé à des émissions de radio et de télévision sur la décoration intérieure, les arts plastiques et les métiers d'art.

En 1960-61, il a collaboré à une série de 26 émissions sur les métiers d'art et en 1962, à deux films sur l'Architecture au Saguenay pour l'émission *Présence de l'Art*.

Depuis plusieurs années il collabore à divers journaux et revues et signe dans *Le Devoir* une chronique hebdomadaire sur les arts depuis 1961.

Sa femme, Suzanne Lamy, a participé à la rédaction de cette brochure.

IMPRIMÉ AU
PRINTED IN